BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1957

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XVIII - N. 11 NOVEMBRE 1957

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Antologia di Venezia

Alcuni lettori ci hannno manifestato il desiderio di conoscere l'opinione dei critici di « Bianco e Nero » a proposito di alcuni film presentati in concorso alla recente Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Abbiamo quindi ritenuto opportuno raccogliere — come in una sorta di antologia — un estratto delle recensioni di cinque dei nostri collaboratori che hanno avuto occasione di seguire la Mostra — oltre che per « Bianco e Nero » — per conto di quotidiani, stazioni radiofoniche e periodici: essi sono Giulio Cesare Castello (« Il Punto » di Roma), Giambattista Cavallaro (« L'Avvenire d'Italia » di Bologna e « Il Quotidiano », di Roma), Morando Morandini (« La Notte » di Milano), Tino Ranieri (RAI-TV, stazione di Trieste I.) e Claudio Triscoli (« La Discussione » di Roma). Ci è parso utile soffermare l'attenzione su sette dei quattordici film in concorso e precisamente Aparajito *di Satyajit Ray,* Le notti bianche *di Luchino Visconti,* A Hatful of Rain *di Fred Zinnemann,* Something of Value *di Richard Brooks,* Amère victoire *di Nicholas Ray,* Kumonosu Djo *di Akira Kurosawa e* I sogni nel cassetto *di Renato Castellani. I brani che riportiamo contengono le considerazioni che i cinque critici sono andati facendo a proposito dei film; abbiamo quindi deliberatamente lasciato da parte le informazioni d'altro genere (riassunto dei soggetti, cronaca delle serate, eccetera) e ogni considerazione di carattere generale. Prima di dare la parola ai nostri cinque critici, li dobbiamo ringraziare per la cortesia con cui hanno aderito alla nostra richiesta mettendoci a disposizione i giornali sui quali sono apparse le recensioni, o i propri appunti personali e — per loro incarico — dobbiamo avvertire il lettore che gli estratti che pubblichiamo conservano tutte le caratteristiche del servizio giornalistico, le cui necessità possono a volte contrastare con le esigenze di ripensamento e approfondimento critico. « Noi scriviamo questi servizi — ha annotato uno di loro in una corrispondenza — come possiamo, a pezzi e a bocconi, nelle pieghe di un carnet di lavoro che lascia ben poco spazio al ripensamento e non ci consente il discorso unitario a posteriori. Questo lusso ci è proibito dal ritmo forzato del festival ».*

APARAJITO

Castello

Alla raffinatezza spettacolare di opere come *Le notti bianche* e *Kumonosu Djo* si contrappone la straordinaria purezza di espressione di *Aparajito* di Satyajit Ray, un giovane regista indiano che non nasconde il proprio debito verso il neorealismo italiano, verso Flaherty, verso Dovzhenko, cioè verso forme espressive particolarmente legate alla realtà quotidiana, rivissuta in limpidezza di spirito e in trasparente castità di modi rappresentativi. Della fresca, schietta vocazione del Ray era bastato il suo film precedente, *Pater Panchali,* a renderci più che convinti. *Aparajito,* seguito diretto di quella vicenda, è la diretta conferma di quella vocazione. La conclusione di *Pater Panchali* vedeva una miserabile famigliuola lasciare il villaggio dove aveva vissuto tra gli stenti, per andare alla ricerca di una esistenza meno faticata e penosa in città. L'inizio di *Aparajito* ci fa ritrovare la famigliuola in città (è la città santa sul Gange, Benares): giorni meno tristi scorrono per quel padre, quella madre, quel ragazzo. Ma ben presto il padre muore, quasi all'improvviso, e dopo non molto, dietro le sollecitazioni di uno zio, madre e figlio lasceranno di nuovo la città per la campagna. Ma,

una volta divenuto giovinetto, il ragazzo vorrà perseguire un suo ideale di studio, vorrà rompere il cerchio della torpida vita al villaggio, e partirà per la metropoli, per Calcutta. Ad un suo ritorno in vacanza troverà la madre morta in solitudine. Non varranno le parole dello zio per trattenerlo al villaggio: il suo destino è ormai nella città laboriosa, verso cui, fanciullo, lo avevano attratto il fischio e lo sbuffare del treno in corsa per la campagna. I fatti sono tutti qui, e sono i fatti più umili e quotidiani della vita, cui soltanto i poeti sanno ridare nuovo, vergine significato. Il Ray è tra essi: è oggi, nel mondo, uno dei pochi registi che lavorano con quella libertà che ha lo scrittore di fronte alla tela, il compositore di fronte al pentagramma.

Cavallaro

L'invitto è un film eccezionale, uno dei più belli che mai ci abbia dato il cinema. (.....) Esso è un brano di romanzo, e infatti risente nel suo taglio del fatto di essere la seconda puntata di un racconto più lungo. Ma proprio il fatto di avere uno spazio più lungo permette al regista di dilatare i sentimenti potenzialmente esistenti nelle pagine dei pochi capitoli, portandoli alla loro essenza, e scoprendo un mondo nuovo e meraviglioso, nelle cose conosciute con animo di adolescente, e nell'interno del cuore, all'origine del loro nascere. Il passaggio dai film folcloristici al cinema inteso come racconto della realtà recente, sembra proprio aver dato al cinema indiano l'universo da esplorare e in cui esprimersi. *L'invitto* vive di una situazione sola, basata su posizioni primordiali. L'egoismo inconsapevole dei figli. Da questa semplice situazione, che si inquadra morbidamente, con toni sfumati in un tempo di trapasso della civiltà indiana, Ray ha derivato una così intensa profondità sentimentale, da farne un motivo del tutto nuovo di poesia; ha reinventato i sentimenti.

Il film è costruito non sui fatti, ma sugli echi interni: ci è sembrato che risolva in disteso racconto quello che avrebbe potuto essere un sentimentalismo di situazione. Da un canto il sentimento della prima scoperta della realtà, dall'altro dell'universo che è dentro il cuore. Il primo si dispiega nell'invenzione delle cose più semplici e meravigliose: i fantastici sentieri, i viali della città, il candore immenso del tempio, la religione con le sue luci; la morte; il viaggio e i suoi passaggi, la scuola e le sue regole, il lavoro, l'amicizia, le ultime immagini di chi muore. Brani di altissima potenza lirica (il regista è un ammiratore di Flaherty, e ne ha le purissime contemplazioni, lente e diafane) e di potente invenzione. La morte della madre, resa attraverso una notte tutta voli di lucciole, è uno di questi, ma non il solo. E tutto è semplice, facile, a portata di mano. Ma chi saprebbe rifarlo? Vi sono, fra scene lente quasi assorbite nell'ascolto della emozione suscitata, trapassi improvvisi, che nessuna regola cinematografica ha mai insegnato; il modo che ha una musica sconvolgente di anticipare i sentimenti ai fatti, di farsi memoria, presagio, risonanza, raccontando i più sfumati moti interni, ci è del tutto nuovo.

Se Ray avesse voluto dare un facile risalto drammatico alle richieste della madre, che è delusa nella sua speranza di essere aiutata dal figlio, il film avrebbe solo delle belle pagine; e invece essa ha dato il contrasto nell'umanità dei caratteri, che seguono la loro natura; quella donna triste ha tutta la religione del sentimento che è della madre di tutti, in modi sempre nuovi e diversi o specchiandola nella ostinata, commovente anche se crudele fissazione del figlio, cioè nel suo non rispondere alle chiamate interne di lei, velate e dolorosissime; o negli accenti di una sua lettera, nei suoi silenzi, nel grido disperato che sorge in lei ad ogni più piccola cosa che le richiami il suo Apu, raccontando addirittura i suoi stringimenti improvvisi, i suoi presentimenti; nella voce, quando lo chiama, durante i suoi brevi ritorni. Sappiamo benissimo che tutto il film è impostato su di una situazione unica, ed elementare, anzi, in certo modo la decisione cocciuta di Apu, data aprioristicamente, verso gli studi scientifici, ha il sapore di un primo amore irragionato; ma questo, in certo modo è anche lo stile del film, quasi che esso sia proprio una affascinata scoperta di uno nuovo modo di incontrare la realtà dal buio di un'India superstiziosa e rituale. Ma da questa conversione verso la semplicità quotidiana il regista cava una tale vibrazione, essa gli suggerisce tali movimenti e così teneri, riempiendolo tutto di intensissime risonanze e di stupefacente contemplazione figurativa, da lasciarci a bocca aperta. Il passaggio dal vecchio a un più razionale contatto col mondo non lo porta a dure denuncie neorealistiche, ma invece ci offre materia privata di poesia.

Il racconto ha anche dei ristagni, ed è vero, secondo quanto ci dicono coloro che hanno visto il precedente film di Ray, che esso era più vario di movimenti e di invenzioni, in senso strettamente estetico. Ma non raggiungeva questa unità profonda, non realizzava un così compatto strato lirico. E soprattutto, dice che Ray è diverso in ogni film, cioè ha un modo e una tecnica ricchissimi. Ora vorremmo entrare nei particolari, e cercare di dirvi come fa, questo giovane artista, al suo secondo film, a raggiungere risultati che qualsiasi regista, tolti due o tre, vorrebbe avere al suo attivo, almeno alla sua età. Ed accennare a qualche limite (il racconto, abbiamo detto, dice un po' troppo di essere una occasione descrittiva, così come ben più nettamente si sentiva in *Gervaise;* accettato come materia per esercitarvi un lavoro di colorazione e di immersione di sentimenti, senza interventi critici, esso si pone però al contrario di *Gervaise,* che il controllo ideologico raggelava), a possibili difetti. Ma sarebbe prematuro, ed è più importante, in questo primo momento, ascoltare questa grande lezione d'arte e di stile, e ammirare questo grande narratore, che sa veramente raccontare perchè ha trovato un sapore in tutte le cose (non sceglie quelle poche che lo scaldano, come fanno tanti nostri registi; è umile e silenzioso nell'ascoltare la vita). Ricordiamo quella madre infinitamente dolce nei suoi pudori, la sordità affettuosa del figlio (non è egoista, è giovane), la luminosa presentazione di Apu, all'angolo di una strada, all'inizio del film; non c'è immagine che non sia valore, simbolo, sentimento e racconto insieme.

Morandini

In che cosa consiste la bellezza di questo film indiano? Nella riscoperta del mondo, se ci è permesso usare parole grosse. Che cosa ci racconta *L'invitto* se non

gli accadimenti più comuni della vita? La vita e la morte, lo antico dolore delle madri e l'egoismo dei figli, la lotta per la libertà dal bisogno e per un futuro migliore, le speranze e le delusioni. La vita, insomma. Con i suoi due film il giovane Satyajit Ray ha riscoperto il mondo, ha riportato i sentimenti più universali alla loro radice primigenia, ha narrato la vita senza attributi.

Non siamo in grado di fare un confronto tra i due film. E' abbastanza naturale che, almeno per chi abbia già visto il primo, *L'invitto* non possieda la medesima forza d'urto. Sono emozioni che raramente si ripetono in modo diverso. *Pather Panchali* ha, forse, pagine liricamente più alte ma in compenso *L'invitto* ha una costruzione drammatica più solida, una fluidità di racconto più omogenea. E', come storia di sentimenti, un blocco unico: una musica lenta ma senza indugi, una narrazione dai tempi larghi ma sviluppata con stacchi spicci e passaggi ellittici, una composizione figurativa dal classico impianto ma senza compiacimenti calligrafici. E poi, i momenti alti, le aperture di canto: la morte del padre con quel volo d'uccelli sul cielo nero del tramonto, lo spegnersi della madre ai piedi dell'albero e poi vicino al muro mentre il sole cala e quel vagare di lucciole nella notte, i distacchi silenziosi tra madre e figlio, il treno che passa rotolando sulla linea dell'orizzonte, l'ultima partenza di Apu, mentre lo zio lo guarda, in un silenzio che vorrebbe afferrare e trattenere. Sono due mondi che si dividono, il passato e il futuro, il vecchio e il nuovo. E poi, prima e dopo di tutto, quel volto di madre. Sono i momenti in cui il cinema si apre sull'invisibile.

Ranieri

Il film indiano manca volutamente di avvenimenti sensazionali. Non ci sono strepiti nè personaggi anormali. E' un vasto ciclo di vita comune di una famiglia bengalese, seguita nel corso della natura, degli anni, dei casi. E si può considerare un onore per noi la constatazione che deriva direttamente dai capolavori del neorealismo italiano, pur su un piano di stretta pertinenza nazionale.

Ray ha nominato *Ladri di biciclette* di De Sica come l'opera più rappresentativa di un'epoca del cinema italiano; ma se un confronto è possibile, *L'invitto* si accomuna meglio a *La terra trema* di Luchino Visconti, e non fa nulla se il regista indiano non ha veduto questo film; al contrario, ciò dimostrerebbe che malgrado le scarse conoscenze della corrente neorealista e l'enorme distanza storica, etnica, geografica, politica è arrivato a risultati analoghi a quelli del massimo modello del nostro dopoguerra. Ciò si rileva nella fusione accuratissima dei due elementi fondamentali del neorealismo italiano: la rappresentazione fedele, vicina, libera, di una dimessità quotidiana che solo ad un occhio — appunto — vicino e appassionato rivela i suoi significati umani più profondi; e lo scaturire da questa apparente cronaca di un invito al rinnovamento, al coraggio, alla ripresa del nostro mestiere di uomini. Finchè una creatura non vi rinuncia, essa è « invitta », e anche invincibile. Tale resta e resterà per sempre nel nostro ricordo il giovane pescatore di Acitrezza nell'ultima inquadratura del film di Visconti. Tale resta anche il giovane studente indiano del film di Satyajit Ray, che solo al mondo, e povero, e schiacciato dal peso di un enorme paese misero e incolto intorno a lui, torna a Calcutta, alla sua lotta quotidiana per la cultura e il progresso.

Nulla di « emozionante », di « drammatico » succede nel senso comune cinematografico. Vi sono due sole cose, la vita e la morte, e si dipanano da sole, e pure in modo non impressionante, com'è giusto, dato che non sono le due sole stagioni del mondo. I cicli si scompongono e si ricompongono serenamente. Del resto *L'invitto* non chiude ancora la storia della famiglia Harihar. Pare che il regista Ray abbia in mente una trilogia; e anche questo ci porta al progetto primitivo de *La terra trema* quale voleva realizzarlo Visconti. Ci rendiamo conto che *L'invitto* non poteva aspettarsi una calorosa accoglienza di pubblico, sia pure del pubblico del Lido che dovrebbe stare in guardia di fronte ad ogni novità. Ha una particolare cadenza di racconto, lentezza secondo alcuni, ampiezza secondo noi, cui non si è abituati; il cinema giapponese e talvolta quello russo ce ne hanno dato comunque precedenti esempi. Inoltre la sua potenza descrittiva, proprio là dove si arrischia di precipitare nel banale o nel convenzionale, è superba. I rapporti familiari, i distacchi e i ritorni, i pensieri segreti e i dubbi remoti, il passaggio della gioia e della morte, vengono espressi in maniera tale che la solennità è superata solo da un mirabile pudore.

Triscoli

Il film indiano *Aparajito* che ha avuto il massimo riconoscimento, il Leone d'oro, è una opera di poesia universale la cui profonda suggestione conquista l'intelligenza e la sensibilità dello spettatore. Il semplice conflitto drammatico su cui si basa il film è il distacco tra madre e figlio. Il figlio, infatti, dopo aver compiuto i primi studi in un villaggio nel quale lui e la madre si erano ritirati dopo la morte del rispettivo padre e marito, si merita una borsa di studio la quale gli consente di frequentare le scuole superiori a Calcutta. Il dolore del distacco tra figlio e genitori può sembrare un luogo comune, anche se non lo è. Ed è merito del regista Satyajit Ray se nel suo film questo doloroso avvenimento viene espresso in tutta la sua reale e carica intensità. Lo stupendo personaggio della madre, interpretato dalla attrice Karuna Banerjee con squisita sensibilità, domina sempre la immagine del film pur nel suo compostissimo movimento. E' il personaggio del sacrificio, del duro e consenziente distacco dallo unico figlio, sino alla solitaria morte. Il ritorno del figlio avviene, infatti, troppo tardi per l'ultimo saluto e la casa vuota lo accoglie con una tragica eco senza risposta al suo chiamare e invocare la madre. Le immagini di *Aparajito* sono composte e guidate da uno stile incisivo, teso alla ricerca di emozioni delicate e nascoste, sempre lontane da ogni facile effetto, da ogni scontata commozione.

LE NOTTI BIANCHE

Castello

Le notti bianche è opera di *mise en scène*: una *mise en scène* elaboratissima e raffinata, cui non è estranea la ricca esperienza teatrale del Visconti. Questi ha mirato ad evocare una realtà ai confini del sogno, e per

ottenere l'atmosfera quasi onirica verso cui tendeva si è valso di un suggestivo e complesso dispositivo scenografico costruito in istudio e di preziosi accorgimenti fotografici e luministici. Da tale impostazione l'opera ha derivato un suo sottile fascino, accresciuto dalla presenza di interpreti poeticamente ispirati come Marcello Mastrojanni e sopratutto come Maria Schell (inerte è risultata invece purtroppo quella di Jean Marais). Certi compiacimenti, certe insistenze (come nella pur smagliante scena del ballo ed in quella in cui appare un quarto personaggio, la prostituta) non intaccano la coerenza stilistica del film. Discutibile, caso mai, la trasposizione subìta dalla vicenda: e non ci riferiamo alla trasposizione spaziale (da Pietroburgo ad una Italia realisticamente favolosa) ma a quella temporale. Non sembra infatti che toni di così estenuato romanticismo si addicano ad un racconto sottratto alla sua naturale cornice ottocentesca, cui è stata sostituita una cornice « moderna ». A parte ciò, vorremmo osservare come, contrariamente a quanto ha creduto di poter affermare il regista, *Le notti bianche* possa ben difficilmente aprire una nuova strada per le giovani generazioni registiche: si tratta infatti di un *exploit* neoromantico isolato nella sua composita perfezione realizzativa.

Cavallaro

Ci limiteremo a due o tre fra i molti appunti che la prima visione di *Le notti bianche* ci ha suggerito. Quello che maggiormente colpì in *Senso* fu il dissidio nel protagonista fra il tempo nuovo che spaventa coi suoi presagi, apparendo attraverso un paesaggio di sconfitta, e la condanna del vecchio che trascina con sè il suo protagonista. Un dissidio tipicamente storicista, duramente deterministico. La difficoltà di Visconti, in quel film, fu di far coincidere il mondo interno con l'esterno, tanto che egli trovò nel teatro lo spazio intermedio fra verità e finzione in cui esprimersi, esercitando la sua raffinata cultura. Una partenza ironica via via cercava di sposarsi alla realtà, ma si concludeva nel più tragico rifiuto.

Il problema della felicità e della tragedia si poneva dunque come capacità di aderire alla storia. Questa volta in *Le notti bianche* Visconti dice di aver abbandonato questo schema neo-realistico (che fa assistere alla essenzia del dramma nel rapporto fra l'uomo e le cose esterne), cercando di « uscire » e di « aprire delle porte » al cinema. Come? Convertendo il realismo in « neo-romanticismo »? Uscendo dall'esterno all'interno, fabbricando, sui ritmi del sentimento, i personaggi ,la scena, la musica ,la traiettoria di una storia di sempre?

La trama di *Le notti bianche* è tanto semplice che quasi non esiste, e così difficile, sinuosa, sottile, che non è possibile quasi raccontarla. E' l'amore di Mario, un giovanotto d'oggi nè meglio nè peggio di un altro, per una romantica ragazza di ieri, che, come in una favola, aspetta da un anno il ritorno dell'uomo amato. Mario tenta di svegliare Natalia dal passato al presente, e di tradire l'incontro con lei, o nei modi moderni del sentimento ,o ripercorrendo quegli antichi, passando con lei dal mondo frenetico e atono dei « dancing » alle notti in barca sotto la luna. Ma la ragazza accetta solo la sua amicizia; e solo quando crederà che l'uomo della bella favola romantica non verrà più, decide di amare Mario. Ma proprio allora il rivale arriva, e si porta via con Natalia la speranza di poter ricostruire il sentimento in questo tempo.

Questa esile storia è ambientata da Visconti in un paesaggio caricato con evidenza scenica dove è accentuato l'impasto fra vecchio e nuovo che caratterizza questo tempo attuale, sotto un cielo buio, fra ponti, viali e pochi edifici in stile '900. Come in un secondo atto teatrale, fra il primo già avvenuto e il terzo ancora da decidere, così la vicenda si svolge nella essenzialità dello spazio scenico, e in tutta la libertà che il regista ha sugli attori e il testo, divenuti dei personaggi, per una vicenda vera. Come da una nebbia, essi ripetono una storia in parte già udita, in parte da concludere. Ma a differenza di quanto avveniva in *Senso*, dove la realtà si corrompeva nella rappresentazione che era come il suono e la comunicazione sentimentale della storia, *Le notti bianche*, per darsi maggiore sincerità e autenticità, parte già come finzione (ed è qui la sua precisa originalità). Che cosa significa questo? Che il film non cerca di costringere il dato reale nelle misure interne dello autore, ma le costituisce in realtà, modificando tutti i rapporti strutturali fra i personaggi, l'ambiente, il loro esistere, la musica che li accompagna, il ritmo che li muove. Da un assoluto estremo, dopo appunto la « crisi » di *Senso*, si va all'altro. E perciò il film, formalmente di una sbalorditiva flessibilità, in queste misure interiori, diventa facile da ricevere e lascia al primo contatto con una impressione di gelo e di passione insieme.

Uscendo, in questo primo momento, dai problemi che implica, e cercando di ascoltare l'eco ultima che lascia, *Le notti bianche* ha la grazia di un appassionato richiamo, che per estremo pudore si esprime attraverso il rarefatto velo della finzione formale. Richiamo a che? Ci sembra a una possibilità di sentire l'oggi nella poesia del passato, a una donna perchè ci dia la possibilità di costruire un rapporto tra sentimenti e realtà. Ma questo motivo trova la sua verità quasi cercando nascondersi in una continua tradizione estetica, e per mezzo di essa fare più sinceri i suoi trapassi: il gioco è la sua regola seria. Per entrarci bisogna partecipare a questa convenzione, e sentirne la risonanza. E forse accettare questa favola che trascorre dalla ironia mimica alla tragedia, che ha improvvisi urti con il reale e ne fugge, richiede allo spettatore una pari capacità di gioco; una progressiva assimilazione permetterà forse di trovare consonanze che sembrano ardite in questo momento. In talune situazioni, che sul momento diciamo le più belle del film, questa capacità si realizza. E' dove Mario fa lo sforzo più difficile per sentire bello l'oggi, attraverso la sua apparente disperazione. La sequenza della sala da ballo che scopre progressivamente la suggestione di un inferno ritmico, automatizzato, e morbidamente si scioglie in tenerezza da fiaba popolare, ha una

sua vibrazione nuova e profonda. Qui si sente la sincera fatica di Mario, il passante, per « abitare » nell'attuale sentimentalmente.

Sarà facile per lo spettatore accettare questo « velame » formale così complesso, a mezz'aria tra il balletto e il racconto popolare, tetro e meraviglioso, gelido e appassionato? Spostare il suo interesse, per capirsi, dai personaggi al ritmo che li guida, alla musica che li sostituisce? Non sappiamo, temiamo anzi di no. Ma date queste limitazioni e identificate talune violenze che ci percuotono per il loro spietato, forse amaro impudore, è certo che il film di Visconti ha il potere di attirarci nella dilatata dimensione che si è creato come in un vortice di acqua gelida e trasparente, dove vuoti, silenzi, purezze e malvagità, vero e finto, speranze e disperazione, hanno trovato la piena libertà di movimento, svincolata dalla *convenzione* del documento. E' giusto questo ritiro all'interno, può fare scuola, o è solo un discorso isolato, un superbo castello di regista teatrale?

Morandini

Non è soltanto per la suggestione della musica di Rota che ci sembra questo il film di un Visconti che abbia visto i film di Fellini; il regista continua il discorso di *Senso* ma ammorbidendolo, portando sul fondo a modo di controcanto le meditate asprezze e la polemica: la denuncia non è più contro la società ma contro la vita stessa. Come sfondo a questa storia di amore — che Visconti narra, attraverso un'estrema complessità di motivi, cercando di trovare un punto di equilibrio tra realtà e sogno in una condizione di sentimento lirico assoluto (la pietà; in questo senso, il vero protagonista del film è Mario cioè Mastrojanni, non la Schell) il regista ha dato un quartiere popolare favoloso e realistico insieme dove s'aggirano, come in un silenzioso e quasi pantominico ballo di poveri, nere figure di passanti e di marinai, di prostitute e di miserabili (la stupenda fotografia è di Michele Rotunno). Risultato di un talento registico eccezionale, *Le notti bianche* non ci sembra un'opera di creazione come lo erano *La terra trema* e *Senso*. Non ha, d'altra parte, la forza di rottura di *Bellissima* anche se lo supera per una maggiore omogeneità narrativa. Se è lecito continuare in questi raffronti, porremo questo film accanto a certe sue regie teatrali e a *Ossessione* che sembra a noi, pur nella sua fondamentale importanza storica, l'opera meno viva di Visconti. Soltanto l'avvenire ci dirà se *Le notti bianche* segna una data nella storia del nostro cinema come, la segnò *Ossessione*. Nella carriera di Visconti, comunque *Le notti bianche* ci sembra importante per la forza della sua sincerità: Visconti si confessa rivelando forse per la prima volta una parte segreta di sè: quella del sentimento, della tenerezza.

Ranieri

Dire che *Le notti bianche* è un bel film sarebbe assolutamente troppo poco. Come tutti i film di Visconti, e benchè diverso dai precedenti, esso solleva una folla di considerazioni che non troveranno sistemazione nei quotidiani e nelle cronache del Festival, ma potranno essere formulate e valutate solo dopo adeguato ripensamento. Frattanto rifugiamoci negli appunti, chiedendo scusa agli ascoltatori se non siamo riusciti a smussarli a dovere.

Prima della proiezione, alla conferenza stampa, Visconti ha precisato essere suo intento aprire con questa esperienza una nuova porta per il cinema italiano, al di fuori della corrente neorealista, e rifiutando di ammettere per *Le notti bianche* lo incasellamento sotto qualunque « ismo » delle attuali cinematografie. Il rinnovamento in effetti c'è ed è visibile. Consiste in una nuova rivendicazione della realtà fantastica, che nulla toglie alla concretezza dolorosa dei sentimenti, ma che sostituisce alla dialettica una serenità profonda e una semplicità essenziale.

Dal mistero di tre notti, dalla nebbia e dal fumo, escono infatti alcune intatte verità. (.....) Il soggetto contiene una grande gioia e una grande amarezza. La felicità e la fede di Natalia si coronano solo con la condanna di Mario ad una più fredda solitudine. E sembra che il film voglia notare, in questa rottura, come possa essere crudele la favola, come generosa e miracolosa la vita. Il fascino del racconto consiste nel continuo entrare ed uscire dei due protagonisti dal cerchio magico del loro sentimento, richiamati e respinti instancabilmente dalla realtà delle cose; ciò che è mirabilmente espresso nella sequenza del ballo, dieci minuti di magnifico cinema, continuamente punteggiati d'applausi.

La realizzazione di Visconti ha dato a *Le notti bianche* una veste nettissima, commossa, di ricca sostanza. Ancora una volta si è potuto constatare come in suo pugno qualsiasi trama diventi una summa di spettacoli, teatro e cinema, testo e musica e luce, trasfigurati da una civiltà artistica che conosce pochi rivali. Ma più di tutto colpisce in *Le notti bianche* (e, qui ci riferiamo a quella semplicità superiore, fondamentale di cui dicevamo prima) la capacità ormai raggiunta di esprimere con la massima spontaneità e senza esitazione gli affetti e le emozioni prime, elementari dell'uomo. Questa semplicità è talmente pura da rasentare il fumetto. Le parole più fruste e più squallide, da brutta canzonetta, assumono un senso definitivo. In questa direzione il Visconti de *Le notti banche* ci ricorda da vicino il meraviglioso Chaplin di *Luci della ribalta*.

Triscoli

Rispetto al tono apertamente distaccato del racconto di Dostojevski, Luchino Visconti ha usato un modo di raccontare lucido e distaccato, mai partecipe dei fatti e dei sentimenti che descrive, ma non per questo freddo. In taluna parte del film, come per esempio nella parte finale della sequenza in un « dancing », l'immagine si illumina con la descrizione di sentimenti e di caratteri che sollevano una calda emozione. In altre parti il film cade in episodi banali e inutili, come quello della prostituta, che spezzano il ritmo del racconto e ne incrinano profondamente la atmosfera. Ma ciononostante il film di Visconti, considerato nel suo insieme, si presenta come un film superiore alla media delle opere in concorso.

A HATFUL OF RAIN

Castello

Tra i registi di solida fama quello che ha meglio figurato (a parte i tre « grandi ») è stato senza dubbio Fred Zinnemann, cui è arriso anche uno tra i più cospicui successi di pubblico. Ma

il suo *A Hatful of Rain* è (nè altro poteva essere) un saggio solido e brillante di *mise en scène,* non un'opera autenticamente creativa, come, poniamo, *Mezzogiorno di fuoco.* Con questo non si vuol dire che il film valga quanto il dramma di Michael Gazzo, la scorsa stagione rappresentato con enorme favore da Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer: cioè poco. Di quel copione astuto e mediocre Zinnemann ha fornito una traduzione cinematografica assai aderente e pur intelligentemente arricchita di contenuto umano. Pur seguendo sostanzialmente lo schema teatrale, il film di Zinnemann si giova fra l'altro, poi, di alcuni « inserti » d'esterno (suggerenti una stupenda New York nevosa, invernale), i quali non sono gratuiti o pleonastici, ma contribuiscono a determinare l'angosciosa atmosfera ricercata dal regista. *A Hatful of Rain* rimane comunque sopratutto un film d'attori, splendidamente diretti.

Cavallaro

Il testo è concepito in un tipico schema americano, come è evidente, in modo chiarissimo, dalle sue conclusioni legalitarie e matriarcali. Si trattava perciò di dargli verità, facendo sì che il racconto rappresentasse in modo tipico, e quindi umano, una situazione americana, traendone il massimo di drammaticità e di verità. Zinnemann, a quanto di-

cono tutti quelli che avevano già visto rappresentare la commedia, l'ha resa più bella; trasformandola in un bel racconto cinematografico. Non è certo uno dei film in cui il regista comincia col cercarsi il soggetto; ma, una volta accettatolo, l'ha condotto con grande coerenza ed estrema misura, muovendosi attorno a questo problema di un nucleo familiare che cerca, a parte la droga, la sua chiarificazione interna, con piena consapevolezza, riannodandovi i suoi temi preferiti, penetrandola. Le sue soluzioni di regia per illuminare i personaggi rendendo con purezza e umanità sfumature difficili di sentimenti complessi, sono moltissime e discrete, il ritmo dolce, preciso e suggestivamente rispondente al rapporto, costante, fra il dialogo (che ha subito lievissime modificazioni) e le invenzioni figurative, scenografiche, di recitazione (basti pensare alla tranquillità sommessa e improvvisa con la quale Johnny rivela al padre il suo male). La recitazione è tenuta ad una altissima resa espressiva (non ci accorgevamo quasi che parlassero in inglese) ed è sottoposta a molte difficili regole, ma senza che mai, dai suoi toni quasi sempre sommessi, e dai suoi violenti e brevi scoppi, traspaia una studiata premeditazione. Ne deriva un costante equilibrio fra la rielaborazione di regia, che dà forza ad un testo piuttosto enfatico, e il personaggio che ne esce precisato e reso vero con una sottile e accorta ambientazione; fra lo scoppio emotivo e la situazione che lo provoca.

Attorno a questo groviglio, che enuclea un certo numero di elementi negativi della famiglia americana (ad esempio la sua mancanza di intimità, resa evidente dal confondersi in Celia dei nomi di Polo e di Johnny, e il ripetersi di una ormai prolungata accusa al fallimento dei padri, che « non esistono » presso i figli che invece li chiamano nei momenti disperati, ai quali non li ha preparati la troppo autoritaria educazione materna), Zinnemann ha costruito una New York nera, agghiacciante, dai freddi grattacieli puntati contro il cielo plumbeo, come in attesa dell'apocalisse. Coerente col dialogo, che gioca letterariamente su motivi catastrofici di un tempo stranito dall'attesa di altre esplosioni mondiali, ne ha reso l'umore con motivi musicali fermi e ghiacciati, insistendo sulle geometrie razionali, enormi ragnatele per una umanità che corre, silenziosa e muta, si deruba, si uccide, fredda come lo acciaio, quasi senza speranza. Tutto questo non è imposto dal film, ma bagna tutti i personaggi (e si esprime soprattutto nelle figure dei tre trafficanti di droghe, figure di sopravvissuti alla umanità. Il film esprime la reazione del figlio della vecchia Europa, e della calda, intima Vienna, alle profanazioni del nido familiare abituali nell'America alveare, dove il grattacielo e la organizzazione utilitaria dell'uomo corrompono la casa, e quindi creano rapporti sbagliati, situazioni malate. Perciò, in questi umori, è anche la proposta di un ritorno alla limpidità della vecchia tradizione familiare. Infatti sono proprio le opposizioni interne, tra i fratelli, fra marito e moglie, tra padre e figlio a creare i momenti più intensamente ricchi di emozione poetica mettendo in opera la finezza di penetrazione, la capacità espressiva, lucida e morbida di Zinnemann.

Morandini

I meriti di Zinnemann sono tanto più grandi in quanto sgradevole e pericoloso era il tema affrontato. I rischi erano soprattutto due: lo scandalismo da « grand guignol » (cui non si era sottratto, per esempio, Preminger nel suo pur suggestivo *L'uomo dal braccio d'oro*) e la requisitoria moralistica a sfondo sociologico. Il regista di *Mezzogiorno di fuoco* ha saputo evitare entrambi gli scogli trasformando gli aspetti torbidi e sensazionali di questo calvario di un tossicomane in una vicenda di vergogna e di amore, di frustrazione e di pietà, di abiezione e di speranza. Senza indulgere al sadismo ha dato come teatro ai vagabondaggi disperati e spasmodici di Johnny Pope la giungla di una New York invernale e spettrale, descritta di scorcio con la antica sua vocazione di realista. Coadiuvato da una eccezionale squadra di interpreti, Zinnemann ha poi frugato con un bisturi acutissimo ma mai impietoso nelle reazioni che il dramma del protagonista suscita negli altri componenti della famiglia e ha infine, composto il suo racconto in una costruzione formalmente impeccabile, quasi classica, nella sua serena compostezza ritmica e nella fotografia ora dura ora tenera dell'eccellente operatore Joe Mc Donald.

Ranieri

Vi è stato, tra i quattro personaggi, il padre, il figlio Polo, il figlio Johnny, un « riconoscimento » fino alle ultime radici; come accade nelle circostanze più gravi della vita, quan-

do si è vicini alla massima vergogna e alla scelta più angosciosa. In questo spogliarsi delle coscienze risiede forse il massimo coraggio della moderna esistenza, che pur provocando tanti conflitti non trova mai, o finge di non trovare, il tempo per spiegarne l'essenza e le cause. In questo senso, il film di Zinnemann scolpisce i suoi quattro personaggi in maniera esemplare. Ha tratto, ripetiamo, dalle figure di una commedia che faticosamente le delineava, il centro della loro verità e il simbolo della loro illuminazione. Si tratta di « americani amari », ben inteso; ma tutti rinforzati da una dignità dolorosa e coraggiosa, da autentici eroi moderni.

Ma dove *Un cappello pieno di pioggia* trova la maggiore densità emotiva e psicologica è, a nostro avviso, nel personaggio di Polo Pope, che ha nel soggetto la funzione del coraggio pietoso, schivo e non immune da dubbi, che è alla base dell'eroe contemporaneo. Quello che era sulla scena un dramma sugli stupefacenti, è diventato sullo schermo, grazie a Zinnemann, un'implacabile analisi di coscienze. Come negli altri suoi film (si ricordino almeno *Mezzogiorno di fuoco, Teresa* e *Da qui all'eternità*), si finisce con una vittoria dell'individuo, di un'affermazione dell'« eroe imperfetto »: e lo spunto teatrale passa in sottordine. Del resto il prestigio fotografico e scenografico del film è tale da far dimenticare volentieri ogni rimasuglio di palcoscenico. Gli esterni sono funzionali e calibrati: sulla storia di Johnny Pope, Zinnemman ha eretto una selva di cemento e ferro, una New York incombente e nello stesso tempo lontana e come ovattata, in uno scenario di smalti, traversine e neve sporca.

Triscoli

Un cappello pieno di pioggia, diretto da Fred Zinnemann e tratto dalla omonima commedia di Michael Vincente Gazzo, è stato indubbiamente uno dei migliori film in corso. E' la tragica storia di un giovane abituato alla droga dopo la prigionia e le torture subìte dopo la guerra in Corea. Il racconto prende le mosse da poche ore prima che la vicenda precipiti. Impossibilitato a procurarsi ancora la droga, il giovane protagonista è dapprima costretto a rivelare alla moglie il suo vizio e poi — finalmente di propria volontà — accetta di essere ricoverato in una clinica per disintossicarsi. La vicenda nei suoi contorni drammatici offre il destro al regista per un abile e serrato racconto e per costruire con perfezione i caratteri di alcuni personaggi.

SOMETHING OF VALUE

Castello

Un più persuasivo risultato era lecito attendersi da Richard Brooks, che consideriamo tra i pochissimi registi di prima schiera che conti il cinema americano. Il suo *Something of Value,* basato su un romanzo di Robert C. Ruark, affronta un tema *engagé*: quello dello scontro, in Africa, fra i bianchi colonizzatori e, per tradizione, sfruttatori, e la gente di colore, ormai inevitabilmente agitata da fermenti non sempre chiari, ma riducibili ad un anelito di indipendenza. Tale scontro viene esemplificato nel film attraverso il caso di due giovani, un inglese ed un negro del Kenya: essi sono cresciuti in fratellanza, ma un'angheria subìta da parte di un bianco dalla mentalità colonialistica induce il giovane negro ad arruolarsi fra i così detti Mau-Mau, a diventarne un capo, a capitanarne le imprese terroristiche. Vano sarà lo sforzo del suo ex amico per riportare la pace sul territorio, facendo lèva sui non sopiti sentimenti di umanità e di lealtà del negro: la mala fede della parte retriva dei bianchi prevarrà e renderà sterile la generosa iniziativa. Ma egli alleverà insieme, come fratelli, il proprio figlioletto e quello dell'amico negro che è morto: come atto di fiducia in un diverso domani. Il film è robusto, in parecchie pagine denota la mano maestra che l'ha diretto, ed ha un suo punto di forza nell'interpretazione — pacata ed intensa — del negro Sidney Poitier. Ma alla evidente sincerità e nobiltà delle intenzioni non corrisponde una adeguata chiarezza nella condotta del racconto. Che è ambiguo, contraddittorio, frutto evidente di compromessi, i quali hanno indotto ad adottare espedienti presi a prestito dalla narrativa *western.*

Cavallaro

Tratto da un romanzo di Robert C. Ruark, *Something of Value* parte da una situazione privata per descrivere e cercare di dare un giudizio sulla tensione di rapporti fra inglesi e negri nell'Africa equatoriale, tragicamente emersa con le feroci rappresaglie dei Mau-Mau. Il film, che riflette nella struttura le convenzioni narrative del testo, parte da una situazione privata. l'amicizia di due giovani, uno bianco, uno indigeno, cercando di far coincidere la sanguinosa catastrofe della loro reciproca fiducia con la più complessa analisi delle ragioni che oggi rendono impossibile la pacifica convivenza fra pionieri e indigeni. Non è infatti un odio privato, ma una situazione ereditaria ed estremamente complicata da ragioni sociali, religiose, politiche, a determinare lo spargimento di sangue, fra gli inglesi che non si rassegnano ad andarsene da una terra che ormai sentono propria e gli africani che la scoperta della libertà provoca a feroci moti di ribellione. Il film di Brooks cerca appunto di arrivare alle origini di questa situazione senza uscita.

La trama del film è tutt'altro che peregrina e tutt'altro che anticolonialista. Il difetto fondamentale è di ridurre il fenomeno della ribellione africana a un fenomeno locale, che si conclude in un pasticcio di fatti con l'eliminazione dei capi (era così, del resto, anche l'impostazione di *Il seme della violenza*). Ma sarebbe ingiusto condannare il film, che ha situazioni poetiche e coraggiosi momenti, per la sola traiettoria dei fatti e delle soluzioni. In realtà Brooks, come ha accettato, attenuandola, l'impostazione del romanzo nei suoi svolgimenti di fatto, così però lo scavalca continuamente negli umori del racconto. Come altre volte (ritornano in parte le strutture di *Forza bruta*) egli prepara una situazione di guerra come l'orrido

affascinante spettacolo di un caos purificatore, che non ha protagonisti ma solo elementi trascinati nell'immane conflitto. Ed ecco perchè le parti più belle di questo film, che spesso eccede nel gusto sadico dell'emozione che violenta lo spettatore, raccontano invece l'umanità privata dei personaggi che sono invece determinati dalla situazione oggettiva ad agire come macchine di distruzione. La prima amicizia dei due giovani, il suo rendersi impossibile, il maturare in Kimani del sentimento di rivolta, sono raccontati splendidamente, così come il fascino agghiacciante del ritualismo di morte dei Mau-Mau, la psicologia negra trovano un attento e appassionato indagatore. L'equivoco di cui è vittima Brooks è proprio nella mescolanza di motivi generali ed individualistici. Da una parte egli analizza chiaramente una situazione in cui nessuno è veramente colpevole e fattore determinante, poi rovescia l'impostazione e torna confusamente dai profili generali all'angusto dei personaggi per risolvere (cioè si illude di risolvere) in questi un problema che li supera.

Morandini

A Brooks il soggetto era congeniale. Nel romanziere di *The brik foxhole* (da cui fu tratto con la regia di Dmytryck *Odio implacabile*), nello sceneggiatore de *L'isola di corallo,* nel regista di *Femmina contesa* e di *Blackboard Jungle,* la denuncia della violenza e del razzismo è un tema costante, sviluppato con una sincerità e con un coraggio che, almeno in Italia, non sono stati ancora riconosciuti. Questa denuncia è al centro anche di *Qualcosa che vale;* tutta la prima parte del film — descrittiva, di produzione — è ammirevole, ineccepibile. Il discorso di Brooks comincia a scricchiolare — parallelamente al racconto, appesantito da zeppe, compromessi, disgressioni — nella seconda parte, quando cioè bisogna tirare le conclusioni. Il Kenya non è l'America. L'antirazzismo di Brooks, che trova buon gioco nella società statunitense dove il problema negro è di natura più civile e morale che politica, non riesce ad abbracciare la estrema complessità di una situazione come quella africana. E' significativo, a questo proposito, che nel film il problema sia ridotto su un piano aziendale di comunità isolate. Della situazione politica non si parla, dell'Inghilterra si tace, il problema della sovranità è eluso. Si comprende allora perchè il film rimandi la soluzione del problema del Kenya (e di tutta l'Africa ancora sotto il governo dei bianchi) al futuro. Nonostante queste incertezze e ambiguità, *Qualcosa che vale* ha doti e meriti che compensano la sua impostazione cattedratica e moraleggiante. Non gli si possono negare la passione sincera, la sobrietà e perspicacia del dialogo, la secca e incalzante drammaticità di alcune sequenze (il massacro alla fattoria dei McKenzie), la profonda e pudica bellezza di alcune parentesi liriche che confermano come Brooks sia un autentico poeta dell'amore.

Ranieri

Qualcosa che vale, di Richard Brooks, è derivato dall'omonimo romanzo di Robert Ruark, e tratta delle feroci imprese dei Mau-Mau nei territori inglesi del Kenya, dov'è stato girato in esterni. A suo onore va detto che non è un film unilaterale: tenta di ben equilibrare il problema e di comprendere anche i motivi umani e sociali degli indigeni, spinti ad azioni crudeli per un malinteso fanatismo nazionalista. Il libro va anche più in là, e pone quasi sullo stesso piano bianchi e negri quanto ad umanità di lotta; l'esposizione analitica di sevizie e torture compiute dalle due parti indifferentemente, è, temiamo, tra le cause maggiori della buona riuscita editoriali. Il film attenua qualche prodezza del genere, che visivamente riuscirebbe troppo impressionante. Ma non esita a prendere posizione con una relativa onestà — e in ciò riconosciamo il regista Richard Brooks — arrivando a qualche osservazione fondamentale; prima, che la cosiddetta civiltà bianca è un termine estremamente elastico, che non sempre coincide con il benessere (anche spirituale) delle popolazioni di colore; secondo, che la guerra è già abbastanza brutta cosa perchè non la si degradi con la legge della rappresaglia e del taglione; ovvero, non dovrebbe mai rispondere alle atrocità della guerra dei selvaggi con gli stessi metodi. Perchè bisognerebbe sempre tener presente, secondo il titolo del film, un antico e saggio detto delle tribù Basutos: « Se si costringe un popolo a rinunciare ai suoi tradizionali sistemi di vita e a ripudiare le costumanze e la fede dei suoi padri, bisogna prima accertarsi di poter sostituire tutto questo con qualcosa che vale ».

Nel film, Richard Brooks entra nel vivo rapidamente e giunge a creare subito una viva tensione epidermica. Per la violenza e la furiosità di certe sequenze, *Qualcosa che vale* potrebb'essere di Robert Aldrich. La problematica sociale, come avviene in simili casi, resta impigliata lungo la strada e la si sostituisce con una più semplice parabola, proprio per arrivare dove si voleva.

Triscoli

Il tema è quello del colonialismo e della ribellione delle popolazioni di colore alla civiltà imposta dagli occupanti. Richard Brooks è il coraggioso regista di questo film in cui egli cerca di esaminare il problema in tutti gli aspetti: in tutti ma non nel principale. In sostanza Brooks pone in conflitto bianchi buoni e bianchi cattivi, indigeni buoni e indigeni cattivi. Egli tende a dimostrare che con la lealtà si possono gradualmente risolvere i problemi, eliminare le ingiustizie, mantenere i privilegi dei bianchi e non sopraffare i negri. Dall'una e dall'altra parte vi è il bene e il male. Ma Brooks, purtroppo, ha dimenticato una questione sostanziale: cioè che è il colonialismo in sè ad essere oggi ingiusto. E' per questo che, nonostante la difesa che nel film si fa dei negri, la tesi esposta non è convincente.

AMERE VICTOIRE

Castello

Non è mancato chi ha preso molto sul serio *Amère victoire,* una coproduzione franco-americana che un controverso regista

statunitense, Nicholas Ray, ha diretto basandosi su un romanzo di René Hardy. Si è voluto vedere nel film una decisa e sincera condanna della guerra, la quale può darsi anche fosse nelle intenzioni dell'autore, ma è comunque rimasta troppo implicita per poter essere accettata e considerata probante. In realtà nel film vi è soltanto il conflitto fra due ufficiali britannici, diversi per carattere e formazione e costretti dal caso a combattere uniti in una pericolosa azione di « commando », in Libia, durante l'ultima guerra. Il conflitto tra la viltà e l'arrivismo dell'uno ed il virile coraggio dell'altro ha per base la gelosia che il primo nutre nei confronti del secondo: *cherchez la femme,* anche in piena guerra nel deserto. Si tratta, in sostanza, di un drammone alla Bernstein, trasferito in quella particolare cornice, non senza il ricorso ad espedienti narrativi improbabili e ad un sadismo passabilmente gratuito (l'ufficiale geloso eliminerà il rivale lasciando che uno scorpione lo morsichi nel sonno). Nè la efficiente interpretazione di Curd Jürgens e Richard Burton, nè la talvolta robusta realizzazione del Ray ci impediscono di considerare *Amère victoire* falso ed inutilmente pretenzioso.

Cavallaro

La denuncia, così romanticamente vivida, dell'essenza omicida della guerra, e del complesso che ne caratterizza i professionisti, potrebbe essere un elemento positivo del racconto. Ma poichè ogni accusa, implicitamente, propone la sostituzione di una struttura ad un'altra, il discorso sui presupposti dell'accusa è importante. E' qui che ci sembra che il film sia anticonformista solo fino ad un certo punto, perchè la sua polemica viene ad essere in certo modo invertita. Infatti la mostruosità del militarismo assoluto non è confrontata, per rivelare i suoi aspetti disumani, all'uomo, ma invece ad un mostro maggiore e più superbo. E' una polemica travolta, provocata da una specie di disperazione cinica. Infatti il capitano Brand è un manichino non tanto perchè non sappia fare l'uccisore, ma perchè fa parte di una istituzione che priva i singoli di umanità e di personalità. E invece gli è rimproverato di non saper fare abbastanza il « robot ». E chi lo rimprovera? Il borghese, il colto intellettuale che si diverte sadicamente a profanare il mediocre « standard » di impiegato delle armi, puntandogli contro gli estremi logici (che non sono quasi mai reali) di un tipo di vita che prima sembrava abbastanza per bene.

Questa polemica per eccesso diventa incredibile, inoltre, perchè il mediocre capitano ha la taglia di Kurd Jürgens, che si porta dietro il ricordo di personaggi coraggiosi. Nicholas Ray ci sembra avere accettato un testo di questo genere, oltre che per la sua forza, anche perchè rappresenta, con argomenti più precisi, la ribellione dei giovani intellettuali americani contro mitologie ufficiali, e placa il loro moralismo arricchendolo di una sorta di crudeltà. Senza raggiungere punte eccezionali, il film è raccontato con mestiere ottimo, ha momenti di romantica suggestione, ma si impenna in improvvisi assaporamenti morbosi, estremamente rivelatori di un acre piacere intellettualistico.

Morandini

E' un film d'autore. Possiamo trovarci molti dei temi e della qualità di Ray: l'atteggiamento ambivalente verso la donna (delusione e rimpianto), la nostalgia struggente della pace e della felicità coniugale, visti come un Eden perduto e irraggiungibile (motivo autobiografico), l'insoddisfazione della morale corrente, degli « idoli » ufficiali, il prossimo individualistico (come in Aldrich, la lotta dell'uomo isolato contro i privilegi, l'avidità, la bassezza, non può concludersi che con il trionfo della morte), il rifiuto di quella demagogia verbale e di quel moralismo che a volte, per esempio, appesantiscono i film di Brooks.

Anche nei confronti della guerra la sua posizione è quella di un isolato, di un intellettuale, di un ipersensibile. L'ipersensibile è, d'altronde, un concetto relativo all'ottusità degli altri, dei più. E', in fondo, la posizione del capitano Leith che, non a caso, è il più bel personaggio del film. In *Diritto di uccidere* Ray ci aveva dato uno dei più approfonditi e convincenti intellettuali mai apparsi in un film: era uno splendido Bogart nei panni di uno sceneggiatore cinematografico. E anche quello era, come questo, uno sconfitto. E' questo personaggio che dà luce e forza e suggestione a *Amère victoire.*

Ma le nostre perplessità rimangono. Se il film di Brooks era più di idee che di caratteri, *Amère victoire* è un racconto di sentimenti più che di azione. Ma è nei fatti, nel ritmo degli avvenimenti che il film cede: dov'è l'ossessione della marcia nel deserto? Si ha l'impressione che, proprio per aver rinunciato alla coralità, alla testimonianza degli altri personaggi, Ray abbia finito con l'isolare in un limbo di astratto intellettualismo i suoi due protagonisti. E ancora: dove finisce la rinuncia agli effetti e alla facile polemica e dove comincia la mancanza di coraggio e di sincerità? Che cosa significa l'ambiguità di quell'episodio — nuovo rispetto al romanzo — in cui l'ufficiale tedesco prigioniero dà fuoco ai documenti? Si sarebbe portati a ricordare un finale alla Huston, ma subito si è smentiti. Affascinati ma non convinti, rimandiamo ogni altra considerazione a una seconda lettura.

Ranieri

Per conto nostro, abbiamo già espresso altre volte la nostra opinione su Ray, osservando che il meglio di sè il regista l'aveva già dato dieci anni fa, con *La donna del bandito* e *I bassifondi di San Francisco,* quando nessuno o quasi si occupava di lui. Ora, la fama lo ha reso più ambizioso ed ha contribuito a disperderlo in più direzioni, a lottare contro molini a vento che girano troppo in fretta per lui. *Amère victoire* non sposta affatto la nostra impressione. E' un film pieno di suggestione, di umore cinematografico; il più denso, se fosse ragionevole avviare già delle graduatorie parziali, tra i primi quattro che abbiamo veduto. Eppure, nella sua foga, è lavoro di puro effetto, di preziosa e spietata sofisticheria. Non discute, urla. Non accusa, finge di accusare. Se lo smontassimo brano per brano, vedremmo che non sa neppure con certezza contro chi ha tanto duramente strepitato. *Amère victoire* è un film di guerra, da un romanzo di Renè Hardy già tradotto in tredici lingue. Ma diremo meglio che è un romanzo d'amore su sfondo guerresco, il che spiega più bene le tredici traduzioni.

Fino a un certo punto il film

è il solito studio sulla psicologia di una « pattuglia sperduta », già sperimentato da Ford e Duvivier. Ma Ray si dimostra qui, come ieri Brooks e in altri film Aldrich, uno schiavo della violenza, compiaciuto di esporre fino al parossismo ciò che vuole condannare: l'origine francese del film gli dà agio di reperire degli effetti alla Clouzot, che in America la censura forse non avrebbe lasciato passare. In definitiva si trae l'impressione che *Amère victoire* miri non tanto a convincere, quanto a stupire. E non si può dire neanche sia un autentico film antibellicista. La guerra vi è veduta come un campo casuale per una sinistra partita fra uomini ossessionati: ma una caccia al leone, poniamo, andava altrettanto bene, e forse faceva meno rumore.

Triscoli

Il film ha delle parti che sono di una violenza esasperata e durissima. All'inizio della ritirata, dopo un breve scontro con i tedeschi, alcuni soldati inglesi rimangono a terra feriti. Tocca al capitano rimanere un'intera notte con loro e all'alba, quando ormai è evidente che non è possibile fare niente per loro e i compagni sono lontani, ammazzarli con la pistola. Il momento è fortemente drammatico, spietato ,ma è anche un prezioso insegnamento contro la guerra, un'accusa rivelatrice e piena di convinzione.

KUMONOSU DJO

Castello

Altrettanto è forse più stimolante ci è sembrata un'altra trascrizione: quella tentata dal giapponese Akira Kurosawa in *Kumonosu Djo,* parafrasi del *Macbeth* shakespeariano in chiave di Jidai-Geki, vale a dire di racconto epico ambientato in un tenebroso e leggendario Giappone feudale. La trasposizione è risultata estremamente suggestiva e plausibile, nel suo cupo accento barbarico, cui fa riscontro una stupefacente, virtuosistica pienezza formale. Ma, pur non discostandosi, nel disegno narrativo, dalla traccia shakespeariana, il Kurosawa ha voluto fare a meno del dialogo della tradegia, rinunciando programmaticamente a riprodurre la tremenda e potente sostanza psicologica del *Macbeth.* Così i suoi personaggi sono apparsi sottratti ad ogni evoluzione, inchiodati ad una emblematica fissità di atteggiamenti esteriori ed interiori (l'interpretazione di attori insigni come Toshiro Mifune e Isuzu Yamada va giudicata su tale piano fatalmente circoscritto; il loro cómpito è stato quello di fornire « maschere » adeguatamente espressive nella loro cristallizzazione fosca o spettrale). Più che la tragedia del rimorso Kurosawa ha inteso esprimere quella dell'ambizione, ma, ripetiamo, non in un senso psicologico, bensì attraverso un fantasioso allegorismo volto ad esprimere la verità del principio morale che gli anglosassoni enunciano con le parole: *crime does not pay,* il delitto non rende. Accertato il limite di impostazione dell'opera, occorre però soggiungere che *Kumonosu Djo* è il frutto di un geniale temperamento registico, ancora una volta riconfermato: la iniziale cavalcata nella foresta in mezzo allo scatenarsi degli elementi, il rientro del protagonista al castello con il cadavere del feudatario da lui ucciso, l'irruzione nel castello dello sciame d'uccelli, sinistro presagio di morte, la fine del protagonista inseguito e crivellato dalle frecce costituiscono pagine di una bellezza intensa, cui presiede una prodigiosa consapevolezza dei valori formali in funzione drammatica.

Cavallaro

Dal regista di *O-Haru* ci saremmo aspettati un *Macbeth* adattato sì al medioevale giapponese, ma conservandone la profondità morale e rinnovandone l'intensità poetica. E invece Kurosawa ha portato la tragedia tutta all'esterno, mantenendo di Shakespeare soprattutto l'intreccio e le suggestioni spettrali. E' una volgarizzazione da palcoscenico popolare, deliberatamente appiattita in una saga di fantasmi, di sangue e di violenza. Accettata questa assoluta esteriorizzazione, nella quale Shakespeare lascia al film la sua tragedia ridotta a uno schema di due pagine scarse, perchè il regista possa muovervi dei personaggi elementari, ci si può anche permettere di ammirare l'alta tecnica usata da Kurosawa, su un piano di notevole artigianato. Il dramma, presentato moralisticamente come la catastrofe della vanità umana che non sa resistere ai suoi desideri primordiali, è costruito abilmente, con determinazione addirittura troppo evidente; è tale da lasciare l'impressione di un lavoro di serie. La condanna del potere acquistato con l'inganno e il sangue, è espressa solidamente, con analogie robuste. Così la guerra fra violenza dell'azione, e il valore, il giudizio, il destino dell'agire umano, è reso contrastando violentemente due ambienti: il bosco, luogo dei presagi, degli incubi e della sconfitta finale (quando muove verso il despota), da una parte; e dall'altra la lugubre stanza del sangue, dove si ordiscono i tradimenti e gli omicidi; mantiene anche qui Kurosawa quel senso mistico della vita, dove i viventi e i fantasmi si mescolano. Evoca terrori (il cavallo bianco che annuncia la morte di Miki), definisce incisivamente forti stati psicologici (Washizu e la folla dei soldati, come un dittatore al balcone); dipinge in modo nudo, essenziale, la perfida moglie, come una gelida e immota maschera del male (perciò, dopo, non persuade la sua follia, essendo stata data fin dall'inizio come una forma simbolica, non come una donna).

Il fallimento del film non è nei particolari, e nella esecuzione narrativa, ma nel fatto che si tratta solo di un esercizio, talvolta meraviglioso di mestiere. Pur così fortemente rappresentato, nonostante la sua bellezza figurativa, *Il trono di sangue* (come è stato anche tradotto), non ci prende mai; eppure il commento sonoro è ricco degli stessi effetti sbalorditivi, e taluni episodi sono dati con la medesima forza di taluni momenti de *I sette samurai.* Probabilmente c'è un ostacolo psicologico fra Shakespeare e la mentalità giapponese. E ne c'è uno fra noi e i giapponesi. Noi infatti ammirammo de *I sette Samurai* più che la lunga battaglia, l'ingenua invidia del contadino per il guerriero, la scoperta della saggezza dei Samurai, la dolcezza tragica di una donna. Parte-

cipammo a sentimenti e personaggi simpatici, più che ai momenti di violenza, dove invece operava una superba tecnica da « western », e si sfogava una istintiva tendenza all'azione. Sentimmo che i veri momenti di Kurosawa erano quelli che esprimevano la stanchezza e l'umanità dei samurai, macchina da guerra che scopriva un volto inatteso. Cioè interpretavamo il film in chiave occidentale, considerando il resto un cedimento. Qui, dove tutto il racconto è tenuto sul piano dell'azione e non vi è un solo ripiegamento umano, non ci ritroviamo più. Un film costruito soprattutto per chiamare terrori e suggestioni magiche, che cerca il maggior impiego figurativo nel momento delle conclusioni esterne (il bosco che avanza nella nebbia, il sanguinario Washizu trafitto e imprigionato da una selva di frecce implacabili, come in un incubo vero), ottenendo una specie di ferocia emotiva, non ci emoziona. Un film che si fonda su azioni perverse in lotta con il terrore, che deriva forse, per un giapponese, il suo fascino proprio da questa sua tensione del personaggio al di fuori, ci lascia quasi indifferenti, perchè (ci sembra) mancano i personaggi.

Morandini

Kurosawa ha proiettato la tragedia del « beccaio morto e della sua demoniaca regina » nello spazio, impostando il suo film come uno sterminato affresco in movimento: è in tutto un corrusco séguito di battaglie e di galoppate, di figure che si muovono convulsamente e di attori che recitano su toni urlati e fissati come in uno spasimo nella loro tragica immobilità.

E' così che l'ambiente assume il peso di un personaggio, anzi dell'unico personaggio. Alludiamo alla scenografia ma soprattutto al paesaggio, interamente calato in una greve e fumosa caligine nordica che incombe sull'azione come un'ossessione: è veramente una tragedia senza cielo, una splendida intuizione registica, degna di Shakespeare. Su questo sfondo brumoso si scatena il barocchismo di Kurosawa: temporali apocalittici, boschi mostruosi battuti da pioggia scrosciante, percorsi da lampi sciabolati da improvvisi raggi di sole (sì, come in *Rashomon*), spettri biancastri evocati dalla cattiva coscienza degli uomini, e cavalli, soprattutto cavalli che galoppano e scalciano, s'impennano e scalpitano, fremono e volano. Nella colonna sonora lo scalpitare e lo zoccolare dei destrieri, diventa un autentico « leit-motiv ». Ma se il fine di un dramma è quello di proiettare il carattere nell'azione, *Il trono di sangue* non lo raggiunge proprio perchè mancano i caratteri, i personaggi. Nonostante il peso della turgida, sanguigna, quasi espressionistica recitazione di Toshiro Mifune, non è personaggio compiuto questo Macbeth nei panni e nella corazza di samurai; e poco più di una presenza malefica è sua moglie, cui Isuzu Yamada ha prestato una ieratica maschera. Non sono che ombre gli altri.

Per esprimersi senza lunghe perifrasi critiche, diremo che *Il trono di sangue* è bello, bellissimo, ma senza cuore. E' un grande, svariante, sfarzoso spettacolo, ma le emozioni che dà sono soltanto visive.

Ranieri

Dall'antica leggenda, Kurosawa ha tratto una storia del Medio Evo nipponico che non ha perduto, nel lungo viaggio dalla Scozia, neanche una stilla del molto sangue da versare e neanche una delle ombrature sinistre che piacevano a Shakespeare. Nella trasposizione cinematografica, anzi, la catena dei delitti di Macbeth, affidate sulla scena alla nuda potenza della parola, trae alimento da mille figurazioni geniali inventate da Kurosawa e dai suoi collaboratori. Le apparizioni spettrali nella foresta sono realizzate con una solennità agghiacciante. Le scene di battaglia, la foresta in movimento, i temporali e le galoppate da leggenda si avvicendano con incontenibile forza. Tuttavia si ha la sensazione, per la prima volta, che la regìa miri a sgomentare; del resto, non sarebbe il primo tentativo. Da molte parti evidentemente si nutre la credenza (questa Mostra l'ha comprovato) che fare paura al pubblico sia il modo migliore per divertirlo. Soltanto non lo si aspettava da Kurosawa, che di solito sapeva avvicinarsi alla tragedia, non al terrore.

Triscoli

Un solo film di grande levatura è rimasto privo di premi. Si tratta del giapponese *Il trono di sangue* del regista Akira Kurosava, tratto anch'esso, come quasi tutti i film del Festival, da un'opera già esistente: in questo caso il « Macbeth » di Shakespeare. Ma il regista Kurosawa ha già guadagnato in passato i massimi premi della Mostra ed in definitiva questo film è inferiore alle altre sue opere premiate. E' proprio il testo shakespeariano che pone i primi limiti proprio all'originalità dell'opera cinematografica. Ma scontato questo, il film è realizzato con lo stile possente ed epico già noto del regista giapponese.

I SOGNI NEL CASSETTO

Castello

Un altro regista di valore che ha provocato una certa delusione è stato Renato Castellani, con *I sogni nel cassetto.* Lo spunto del film (basato su un romanzo semiautobiografico della sorella del regista, Adriana Chiaromonte) era garbato e stimolante: due studenti universitari si incontrano, si amano, commettono la simpatica pazzia di sposarsi prima di aver portato a termine gli studi, vivono una loro appassionata *bohème* matrimoniale, fin che la laurea conseguita dal giovanotto consente loro di avere finalmente un avvenire più concreto, oltre che teneramente idillico, davanti a sè: ma proprio a quel momento, quando si tratta di raccogliere i primi frutti dei sacrifici affrontati in letizia, la donna muore di parto. Il tema pareva congeniale all'autore, eppure il risultato lascia perplessi, insoddisfatti: le notazioni amabili o acute si alternano ai macchiettismi, alle paurose cadute di gusto, alle disordinate concessioni a toni di commedia stanca e corriva, senza preparare con la necessaria gradualità il tragico evento che precede il finale. E si aggiunga — fatto sorprendente in un film di Castellani — la spesso irritante qualità della recitazione.

Cavallaro

I sogni nel cassetto, fondato sui ricordi autobiografici, sembra, della sorella del regista (il romanzetto di Adriana Chiaromonte, viene in un secondo tempo), racconta appunto la storia di due « scombinati » rispetto al « buon senso » dell'adulto mondo borghese. A voler prendere *I sogni nel cassetto* dall'alto di un capolavoro mancato, ci sarebbero infinite osservazioni da fare. Ma non è il caso: qui siamo sul piano di una commediola piacevole, con degli errori ma anche ricca di sottili accorgimenti, e intelligente anche dove la realizzazione non è pari all'idea.

C'è da porre una questione di fondo, cioè quella dei finali. Castellani non riesce a concludere il meccanismo rapido e perentorio dei suoi film in modo convincente, perchè il peso della sua « fronda » radicale oscilla in sù e in giù da un film all'altro, e raramente trova il tono giusto. Anche qui, è subentrato un rovesciamento. *I sogni nel cassetto* doveva concludere con la nascita della bimba (fine del tempo incosciente, inizio della vita adulta). Invece, per ragioni certo non artistiche, in un film tutto giocato su movimenti di contrappunto comico, è stato introdotto un elemento tragico, che non sta nel gioco del film. Così la pellicola è scadente, sciatta nel dialogo, scoperta nelle situazioni precostituite, scarsa di trovate, mentre il meccanismo farsesco ne richiede moltissime, e tutte al tempo giusto, e originali, talune veramente fuori tono, che deformano in modo rozzo le comparse (quei preti, ad esempio).

I sogni nel cassetto è costato due anni di fatica a Castellani, e nei fatti reca i segni di una attentissima fatica formale. Ma è proprio questo squilibrio fra calligrafia e contenuto, la probabile ragione della non riuscita del film, e degli altri suoi errori (così come già era avvenuto per *Giulietta e Romeo* cui il regista si richiama), dei personaggi sfalsati (quella Cosetta Greco, e i primi venti minuti della Massari). Come dicevamo, basta un niente, e il minuetto diventa uno stridente disaccordo.

Morandini

Nessuno può negare che con maggiore o minore completezza, esista nei film di Castellani un autentico nucleo poetico. C'è anche nei *Sogni nel cassetto* che, pur non raggiungendo lo stato di grazia di *Due soldi di speranza*, sembra a noi più maturo e costruito di *Sotto il sole di Roma* e di *E' primavera*. Come e' più che nei suoi film precedenti, Castellani ha impresso, con la perizia del contrappunto che gli è cara, un ritmo da balletto a questa sua novella che procede con un fitto e raffinato gioco di contrapposizioni e parallelismi: alla vicenda dei due protagonisti si allinea, come su un pedale di amarezza, quella di Lina e del supplente; il matrimonio si innesta su una cerimonia funebre; al parto riuscito della contadina fa da contrasto la morte di Lucia. Gli esempi potrebbero continuare. Si alternano così, in questa musica interna, le note dello scherzo e quelle della tenerezza, gli accenti dell'allegria e quelli del dolore, le invenzioni crudeli e le pause liriche. Il gioco è incantevole ma, a guardarlo più da vicino, palesa la sua natura ed è a questo punto che cominciano i dissensi. Nel fondo, Castellani è un anarchico: non è, forse, il suo tema principale quello dell'amore, in contrasto con la società? Si spiegano così i sottili veleni anticlericali di cui il film è impregnato e la lieve ma continua polemica antiborghese: contro il buon senso, contro le convenzioni. Polemica? Come tutti gli anarchici del genere, scettico, deluso e, in fondo, indifferente, Castellani se la prende con i particolari perchè non ha i mezzi per attaccarsi ai problemi di fondo. Non ne ha la voglia, soprattutto è troppo scomodo. Si illuminano così le ambiguità e certe dissonanze che specialmente nella prima parte, possono generare fastidio.

A Castellani, si sa, interessano più i personaggi che il racconto in se stesso. « Anche se andando dietro a loro — dichiarò un giorno — si rischia di sacrificare il racconto, io penso che ne vale la pena ». Anche di fronte ai suoi due nuovi Giulietta e Romeo qualche perplessità rimane. Anche Castellani è passato, come altri registi italiani, dall'ambiente popolare alla borghesia. Come per gli altri, il passaggio non è stato facile. Se Mario è in linea con i suoi predecessori (ma bisogna notare che il rapporto interno è mutato; non è più la donna che ha sempre l'iniziativa) Lucia è leziosa, affettata scemarella più di quel che, forse, conveniva o meglio più di quel che il racconto esigesse.

Ranieri

Castellani è un isolato, un uomo fedele a se stesso quanto più si vede tradito dagli altri. Sempre coraggiosamente ostinato nelle sue storie di giovani amori, immutabili, ingenui ed eterni, siano tratti da Shakespeare come nel film del 1954 che gli valse il Leone d'oro, o dal diario della propria sorella studentessa all'Ateneo pavese.

Il film è costruito con talento e gusto, com'era lecito aspettarsi da Castellani. Ma bisogna aggiungere che la sceneggiatura lo ha un poco intaccato. Vi è fino al momento del doloroso finale un'autentica ansia di divertimento nel tessuto narrativo: i « gags » si susseguono serrati, con umorismo non sempre felice, ma tali da conferire una continua vena ottimistica alla storia. Con maggiore grazia, perchè Castellani possiede un autocontrollo provato, ma nella maniera di certi fastidiosi filmetti di Dino Risi, o di Gianni Franciolini. Succede poi che quando la protagonista muore, il salto di tono è troppo forte. La meraviglia impedisce la commozione. Pare d'essere scivolati inavvertitamente in un altro film.

Triscoli

La cosa più delicata e bella di questo film sono i personaggi, sopratutto quello di Lucia, dolce e vivace al tempo stesso, ma in modo insolito, in un modo infantile e maturo, razionale e istintivo. Meno riuscito è il personaggio di Mario, che rimane sfuocato e serve piuttosto a sottolineare e a contrappuntare il personaggio di Lucia. Il film è tutto imperniato sulla storia d'amore dei due protagonisti, lasciando poco spazio ad altri personaggi, parenti genitori ed amici, chiamati in causa solo per sviluppare le situazioni, per far procedere il racconto. È tutto ciò avrebbe corso il grave rischio di cadere ogni momento in un romanticismo di bassa lega, capace di provocare emozioni lacrimose, se Castellani non avesse continuamente dato vita al personaggio di Lucia, al suo parlare fantasioso e, al tempo stesso, pieno di bizzarro spirito, con invenzioni efficaci e poetiche.

Ripensando a *Ombre rosse*

di *MARIO QUARGNOLO*

Il western prima di « Ombre rosse »

Stagecoach (*Ombre rosse,* 1939) ha una enorme importanza nella storia del cinema in generale ed in quella del western in particolare e questo saggio, nato appunto da un entusiasmo « controllato » per il film, cercherà di dimostrarlo « ad abundantiam ». Tuttavia, prima di addentrarci nell'analisi dell'opera fordiana, dobbiamo sgombrare il terreno da un luogo comune molto spesso accettato ad occhi chiusi dai migliori. Il western (quello con la iniziale maiuscola, per intenderci) non è nato con *Stagecoach;* e davanti a *Stagecoach* non c'era il nulla, il caos. Anche prima che la traballante diligenza proponesse alla nostra meditazione l'umanità intensa dei suoi personaggi, il western è stato spessissimo una cosa oltremodo seria. Certo, Tom Mix fu, per dirla col Margadonna, « un cow-boy da operetta » e la stessa definizione si potrebbe estendere, senza pentimenti, ad un Ken Maynard e, forse, ad un George O'Brien. Ma il western non si limitava alle serie di questi e di altri « cow-boys » minori, ai quali del resto dobbiamo alcune delle ore più belle della nostra adolescenza; il western era anche l'epopea di William S. Hart, la saga dei pionieri cantata da James Cruze (*The Covered Wagon,* 1923) o da Wesley Ruggles (*Cimarron,* 1931), la storia vigorosa dei mezzi di comunicazione (*The Iron Horse* di Ford, 1924; *Wells Fargo* di Frank Lloyd, 1937; *Union Pacific* di De Mille, 1939), la felice trasposizione filmica della leggenda americana (*Billy the Kid* di King Vidor, 1930; *The Plainsman* di De Mille, 1939).

E, si badi, il western non è tutto qui, in questi grossi nomi. Chi scrive queste righe ha avuto la pazienza di cercare motivi filo-indiani in film di molto antecedenti a *Broken Arrow* (*L'amante*

indiana, 1950) di Delmer Daves. (I risultati delle ricerche sono stati esposti su queste stesse pagine qualche tempo fa). Osvaldo Campassi, ad esempio, ha rispolverato un altro western « sociale » piuttosto importante, *Law and Order* (*I moschettieri del West,* 1933) di Edward L. Cahn (1), un film « sophisticated » nel quale ci sono « personaggi complessi e situazioni complicate, approfondimenti ed analisi preziose... Sulla ossatura materiale di fatti, il film scende in profondità, chiarisce i sentimenti dei personaggi, ricercando una giustificazione intima al loro modo di agire, sia nel bene che nel male. I fatti non sono sommati gli uni agli altri con il solo scopo di creare una azione, ma escono da una meditazione, da una costruzione intima che ha il suo convincente scopo dichiarato ». Se la memoria non ci gioca brutti scherzi, il film era anche una vigorosa denuncia dei brogli elettorali, precisamente delle elezioni condotte con l'intimidazione e l'aperta violenza. Per quanto la censura fascista fosse già uscita dal periodo della « discrezione », come l'ebbe a definire Vitaliano Brancati, *Law and Order* non ebbe noie. Eppure i metodi di coercizione nell'esercizio del voto potevano far pensare alle elezioni italiane del 1924! La censura era già intervenuta con un secco *no* per allusioni di minore importanza. Ad esempio, nel 1927, aveva proibito *The Volga Boatman* di De Mille, una innocua storia di rivolte « fumettistiche » nella Russia zarista e, poco prima, aveva posto il suo veto a *A Farewell to Arms* di Frank Borzage, un lavoro che ricordava Caporetto con molto tatto. *Law and Order,* invece, passò, grazie al luogo comune sulla frivolezza del western e con la censura furono d'accordo pubblico e critici, i quali non notarono nell'opera di Edward L. Cahn alcunché di strano. Chissà quanti film che noi abbiamo visto con gli occhi ingenui dell'adolescenza e che oggi non esistono più, contenevano preziosi approfondimenti psicologici, denuncie sociali, acute notazioni! Dal macero, purtroppo, non sono più possibili le ristampe! Comunque, *sentiamo* che il western non ebbe solo *Law and Order* o *Wyming* di W. S. Van Dyke (2), ma ci affrettiamo a riconoscere che il « *sentiamo* » è del tutto insufficiente anche per una sommaria esposizione critica.

---

(1) OSVALDO CAMPASSI: « Riverberi di un filone d'oro » (in « Cinema » n.s., n. 39, 30 maggio 1950).

Stagecoach ha avuto il merito di aprire gli occhi agli studiosi di cose cinematografiche sulla validità del western. (E' un po' successo lo stesso effetto del *Gold Rush* chapliniano che accostò gli intellettuali al cinema). E proprio dalla sua apparizione ha avuto inizio una analisi retrospettiva che ha dato buoni (se non ottimi) risultati. In queste note introduttive, necessariamente sommarie, abbiamo cercato di fissare quanto è già stato assodato in questo campo, ma soprattutto abbiamo confessato il nostro desiderio di vedere ulteriori progressi anche se sappiamo, per dura esperienza personale, quanto essi saranno lenti e limitati. Ad ogni modo bisognerà continuare le ricerche, non cedere allo scoraggiamento e non adeguarci nella pigrizia degli aggettivi qualificativi, con cui molto spesso si liquida un film mai visto o conosciuto.

La diligenza nella storia americana

Nel 1819 la diligenza comincia a spaziare lungo le incerte piste del Nuovo Mondo. Dapprima il servizio è irregolare, saltuario, affidato all'iniziativa di spericolati ed anonimi *drivers*. Ma dopo il « gold rush » californiano del 1848 si affacciano alla ribalta due formidabili organizzatori: James E. Birch ed il suo socio Frank Shaw Stevens. Lo yankeé Jim Birch, « the man who would be king », dopo le giornate argonautiche del '49, « pose un impero nelle ruote ». Quanto a Stevens, « la sua vità è inestricabile dalla romantica saga del suo socio ed amico Birch ». Entrambi provenivano dal servizio sui Conestoga e decisero di dedicarsi all'organizzazione di linee di diligenza un giorno del 1849 a Sacramento City. Qui Stevens aveva avviato una specie di locanda con questa insegna: « Rest for the weary and storage for trunks » (« Riposo per gli stanchi e magazzino per i bauli »), e qui lo raggiunse Birch. Assieme ad un certo Alexander Todd, pioniere della « Western Express », delinearono il piano dei futuri servizi. Nel 1851 Stevens, personalmente, inaugurò la prima linea regolare — detta « dei pionieri » — da Sacramento ad Hangtown (o Placerville). I servizi di diligenza dilagarono ben presto in tutto il selvaggio West (3). Il 15 settembre 1858 ebbe luogo la prima traversata

(2) MARIO QUARGNOLO: « Prima di Broken Arrow » (in « Bianco e nero » n. 3, marzo 1955).

(3) CAPTAIN WILLIAM BANNING e GEORGE HUGH BANNING: « Six horses » - storia della diligenza americana (Appleton Century Co. 1928).

del continente americano con la diligenza rapida. La società organizzatrice era la Overland Mail di John Butterfield. Ecco le varie tappe: San Francisco, Los Angeles, Tucson, Fort Bliss (El Paso), Springfield e Saint Louis sul Mississipi. Il viaggio durava ventitre giorni e ventitre ore ». Questa linea venne abbandonata nei primi anni della guerra di Secessione, mentre si gettavano le traverse della grande ferrovia transcontinentale.

I viaggi non erano sempre facili. Indiani, banditi e veri e propri incidenti stradali contribuivano a renderli oltremodo avventurosi ed incerti. « Negli annali del West, sono numerose le storie che mostrano una diligenza in marcia verso una solitaria stazione, e qui giunta, trovare soltanto rovine fumanti, personale massacrato, spesso anche scalpato, e cavalli messi in fuga (4). Oltre la costante minaccia degli indiani, c'era anche quella, non meno temibile, dei *road agents* (o stagecoach robbers). Al loro imperioso ed improvviso: « Drop the reins! » (Giù le redini) c'era, generalmente, ben poco da opporre. Mark Twain nel suo « Roughin It » ricorda la cattura, il processo e l'esecuzione della famigerata banda di Henry Plummer (« notorius road agent band »), ad opera del corpo dei Vigilantes del Montana. Black Bart (vero nome Charles E. Boles) fu l'ultimo dei famosi « road agents ». Catturato a San Francisco se la cavò con sei anni di carcere, non avendo mai usato armi per le sue rapine. Anche la famigerata banda James-Younger, ultranotoria per gli assalti al treno, rapinò il 12 maggio 1875 la diligenza di S. Antonio a 38 chilometri da Austin (Texas). « Due dei cinque uomini mascerati afferrarono le redini del tiro a quattro, mentre gli altri tenevano il vetturale sotto la minaccia delle pistole e gli ordinavano di consegnare il danaro. Gli undici passeggeri tra cui tre donne, furono obbligati ad allinearsi accanto al grosso veicolo » (5). Ma il bello è che l'opinione pubblica non infieriva eccessivamente su questi rapinatori, poichè, come precisa il documentatissimo James Moran, « banche, ferrovie e diligenze erano considerate macchine per spillar quattrini al popolo ». Frequenti pure gli incidenti di viaggio. I già citati Banning, autori di « Six horses », riportano la narrazione di una signora e della figlioletta

---

(4) Edward Hungerford: « Wells Fargo advacing the American Frontier », citato dal Rieupeyrout (vedi bibliografia).

(5) James Horan: « Uomini disperati » (vedi bibliografia).

che si presentarono alle dieci di notte, lacere e contuse, in un albergo californiano. La diligenza sulla quale viaggiavano si era rovesciata lungo un pendio montuoso ed esse oltre allo spavento ed alle contusioni dovettero subire per un pezzo le imprecazioni ed i lamenti dei nove cinesi, compagni di viaggio. Il postiglione si era seriamente ferito. E' ovvio che per fare il postiglione bisognava essere persone a prova di bomba. Si ricordano ancora i nomi famosi di Charles MacLaughlin, Warren F. Hall, del « vecchio » J. B. Crandall, di John Dillon e soprattutto di Hank Monk, immortalato da Mark Twain in occasione di un viaggio fatto sulla sua diligenza da Horace Greeley direttore del « New York Tribune ». Mark Twain ci dà anche alcuni ragguagli sulle clausole contrattuali allora in vigore. « Le compagnie tenevano i loro uomini sotto una stretta disciplina. Ogni duecentocinquanta miglia esse piazzavano un loro agente, o sovrintendente, dotato di pieni poteri. Gli « Overland drivers » o « conductors » usavano appollaiarsi nei loro posti e dormire trenta o quaranta minuti di tanto in tanto quando la strada era buona. « Il nostro postiglione era stato senza dormire per venti ore », eccetera. Alla fine del servizio la Wells & Fargo regalava a questi coraggiosi guidatori un orologio d'oro.

Anche i leggendari eroi del West, furono, per un certo periodo, guidatori di diligenze. Quando Buffalo Bill divenne impresario fece conoscere al mondo la diligenza di Deadwood. « Questa diligenza incominciò a viaggiare nel 1875 fra Cheyenne e Deadwood, passando per Fort Laramie, Rawhide Buttes, War Bonnet Creek, Cheyenne River, Red Canyon e Custer. Il percorso era lungo e i pericoli, dati i tempi, grandi. Quindi i postiglioni venivano scelti tra uomini di provato sangue freddo e di singolare coraggio. I punti più pericolosi erano Buffalo Gap, Lame Johnny Creek, Red Canyon e Squaw Gap, tutti tristemente celebri per via di massacri compiuti dagli indiani o dai banditi. Nel corso del primo attacco alla diligenza, il postiglione, John Slaughter, fu abbattuto da una scarica di pallottole e precipitò di cassetta. I cavalli, terrorizzati, partirono a galoppo furioso e portarono in salvo i passeggeri. Una delle battaglie più memorabili, tra le molte che si svolsero attorno alla diligenza, fu combattuta contro gli indiani Sioux, che alla fine furono respinti. In un'altra occasione Calamity Jane, saltò a cassetta al posto del guidatore ucciso, e,

afferrate le redini, riuscì a fuggire con la diligenza » (6). Nel 1866 già Buffalo Bill aveva guidato una diligenza, assunto da Bill Trotter con una paga mensile di centocinquanta dollari. (Anche Wild Bill Hickok fu, per qualche tempo, guidatore di diligenze). Le vetture erano di tipo « Concord », fabbricate appunto a Concord (New Hampshire) dalla compagnia Abbott, Downing e Co., la quale, sola, ne conosceva il segreto di costruzione. Con una registrazione (oggi in gran parte scolorita), datata intorno al 1813 essa si salvaguardava tutti i diritti. In breve gli affari andarono così bene che nel 1858 edificò una fabbrica di quattro iugeri di terreno. I suoi prodotti non solo venivano assorbiti dal mercato interno, ma erano oggetto di esportazione nell'America del Sud, Messico e persino in Australia e Sud Africa, mercati precedentemente coperti da ditte inglesi.

La diligenza era entrata profondamente nella vita americana dell'Ottocento e non vogliamo privare i nostri lettori di una poesia popolare che ne celebrava le virtù, con garbato e sottile umorismo:

Creeping through the valley, crawling o'er the hill
Splashing through the branches, rumbling o'er the mill
Putting nervous gentlemen in a towering rage.
What is so provoking as riding in a stage?
Spinsters fair and forty, maids in youtful charms
Suddenly are cast into their neighbors'arms;
Children shoot like squirrels daring through a cage
Isn't delightful riding in a stage?
Feet are interlacing, heads severely bumped
Friend and foe together get their noses thumped;
Dresses act as carpets — listen to the sage:
« Life is but a journey taken in a stage » (7).

Ma il treno, il cavallo d'acciaio, avanzava vittorioso su tutto il West e le linee di diligenza scomparvero rapidamente una dopo l'altra. Le famose « Concord », con la carrozzeria dipinta a vivaci colori e molleggiata su cinghie di cuoio, con i loro quattro o sei cavalli, divennero un ricordo e finirono nei musei.

(6) R. Croft-Cooke-W. S. Meadmore: « Buffalo Bill » (vedi bibliografia).

(7) Dondolandosi per le valli, arrampicandosi sulle colline / Calpestando piante, rotolando giù per le discese / Innervosendo gli uomini / Che cosa vi è di più eccitante che un viaggio in diligenza? / Zitelle belle e quarantenni, ragazze dal fascino giovanile / Immediatamente cadevano nelle braccia dei loro vicini / I bambini gridavano come passeri usciti dalla gabbia / Non è bello viaggiare in diligenza? / I piedi si incrociano, le teste si urtano / Amici e nemici scontrano i loro nasi / Vestiti e coperte si alzano per ascoltare il detto: / La vita è un viaggio fatto sulla diligenza.

Da « Boule de Suif » a « Stagecoach »

> Il est probable qu'aujourd'hui nul ne pense à contester sa parenté (di *Stagecoach*) avec *Boule de Suif* di Guy De Maupassant. Tout y invitait... La question demeure assez difficile à régler et pour notre part, bien timidement, nous nous refusons à admettre l'opinion générale sur ce point. (*J.L. Rieupeyront*).

Il « bien timidement » del Rieupeyrout non è dovuto a falsa modestia, semmai è un'affermazione di carattere prudenziale, dal momento che si può dire tutta la critica non ha mancato di tirare in ballo la bellissima novella di Guy de Maupassant. Persino il presentatore del « Western » di Rieupeyrout, il suo autorevole mallevadore André Bazin dice poche pagine più indietro: « *Stagecoach* dont les analogies avec *Boule de Suif* sont bien connues ». Rifacciamoci alla novella dell'autore di « Bel Ami ». Una diligenza lascia Rouen, occupata dai tedeschi, per dirigersi verso la Francia libera. I suoi passeggeri sono i signori Loiseau (cognome da calambour), un conte e la moglie, due suore, il « terribile » democratico Cornudet, il signor Carré-Lamadon con moglie (« l'unica consolazione degli ufficiali di buona famiglia mandati di guarnigione a Rouen ») ed infine Elisabetta Rousset, « una di quelle donne chiamate galanti ». Elisabetta Rousset si presenta con uno sguardo « ardito e provocante », ma ben presto si rivela gentile, umile e patriottica (anche se il suo patriottismo, beh! non si può non definire... curioso). Passata la tempesta, ripreso il viaggio grazie al sacrificio di Elisabetta, i passeggeri la disprezzano apertamente sia per la « professione » da lei esercitata, sia per ciò che ha fatto proprio su loro istigazione. Dunque: c'è una diligenza, c'è un contrasto di caratteri (l'ipocrisia delle classi « dominanti » ed il candore, lo spirito di sacrificio, il vero patriottismo della sola Elisabetta), c'è un pericolo comune. C'è, insomma, un triangolo di « Stage to Lordsburg » e di *Stagecoach*. « Conosco un tale che ha fatto un mucchio di quattrini con una storia che ha trovato in Guy de Maupassant. L'unica sua fatica è stata quella di camuffare la vettura francese con una diligenza del Far-West: così si espresse, con discutibile umorismo e con improbabile senso critico, Budd Schulberg.

Come dice bene il Rieupeyrout, la cronaca e la leggenda del West sono piene zeppe di diligenze. Aggiungeremo, anche le arti: la narrativa, si ricordi « An ingénue of the Sierras » di Bret Harte,

storia di un road agent), la pittura (ad esempio « L'attacco alla diligenza » di Frederic Remington); c'era dunque proprio bisogno per Haycox di andare a prenderla a prestito da Guy De Maupassant? Quanto agli inevitabili contrasti sociali, tra passeggeri di differente condizione, diremo, per ora in fretta, che in Maupassant c'è una distinzione manicheistica tra il bene ed il male: da una parte c'è Elisabetta, dall'altra i rimanenti viaggiatori, mirabili variazioni di un unico capitale difetto, l'ipocrisia. Anche in Ford (più che in Haycox) c'è una distinzione altrettanto netta tra il bene ed il male: però qui il bene è in assoluta maggioranza, tutti i passeggeri meno uno (il banchiere-ladro) sono stupende variazioni del carattere « buono ». La distinzione netta tra il bene ed il male può essere presa per buona come analogia, noi comunque la prendiamo con molte riserve, non parteggiando per le operazioni alla Procuste. Quanto al pericolo comune (« gli odiati alemanni » camuffati da « selvaggi indiani »), si veda quanto abbiamo detto sopra a proposito delle due diligenze. Vogliamo soffermarci ancora un momento sulle « analogie » tra Ford, Haycox e Maupassant a proposito delle affinità tra Elisabetta (« Boule de Suif »), Henriette (« Stage to Lordsburg »), Dallas (*Stagecoach*). Noi stessi, per non trascurare nè il pro nè il contro, abbiamo messo in rilievo l'iniziale « sguardo ardito e provocante » di Elisabetta. (Non diversamente si comporterà Dallas quando farà il gesto sfacciato, anche se motivato da legittima difesa, davanti alle ipocrite patronesse della legge che la scacciano dalla città). Poi i tre personaggi diventano dolci, squisitamente femminili, quasi timidi, in netto contrasto, almeno apparentemente, con la loro turpe professione.

Comunque, pur con certe analogie più o meno formali e più o meno giustificate, *Stagecoach* di Ford, non ha nulla a che vedere con « Boule de Suif ». L'accostamento tra le due opere dunque, pur essendo in minima parte discutibile, risente nel complesso di quella mania « nobiliare » di cui sofferse molto in passato la critica ufficiale, per cui un film non poteva essere del tutto un ottimo film se non si provvedeva ad accollargli una parentela di magnanimi lombi, al di fuori, naturalmente, del campo cinematografico: Shakespeare, Balzac, Tolstoi, Ibsen e chi più ne ha più ne metta. Se il metodo di questi critici, oggi in netta decadenza, ricorda le acrobazie dei confezionatori di presunti titoli nobiliari, non si vede, per contro, perchè quando la parentela veramente c'è non si debba

accettarla. Ma questo discorso esula dal nostro esame, anche e proprio perchè Haycox partì, forse da Maupassant per fare una cosa tutta sua. Ernest Haycox (1 ottobre 1899 - 13 ottobre 1950) è stato un fecondo scrittore di romanzi (circa una ventina) e di « short stories » (un centinaio). Pubblicò « Stage to Lordsburg » nel « Collier's Magazine » del 1937. Anche altri suoi soggetti sono stati cinematografati: i film *Union Pacific, Apache Trail, Canyon Passage* e *Bugles in the Afternoon* (8), si rifanno a suoi romanzi o racconti. Ernest Haycox è, tutto sommato, un buon epigono di Bret Harte.

Poco fa abbiamo parlato di « quarti di nobiltà », anche nello studio delle origini letterarie del western alcuni autorevoli scrittori (in verità più per pigrizia che per vincere un complesso di inferiorità), hanno insistito su Mark Twain, Bret Harte, e Washington Irving. Contro tali affermazioni abbiamo reagito (9) osservando come il film western, in genere, non abbia mai avuto padri così eminenti. Il western nasce dalla famosa « Police Gazette » di Richard F. Fox, dai dime-novelists tipo Prentiss Ingraham (1843-1904) già « soldier of fortune » e soldato dei Confederati, o tipo Sylvanus Cobb Jr. (1823-1887), o ancora tipo Ned Bluntine, il creatore della leggenda di Buffalo Bill. Anche Zane Grey, Max Brandt, Clarence Mulford hanno direttamente ispirato più di un film della prateria. Per il western, perciò, l'alta letteratura c'entra ben poco. *Stagecoach* è, si può dire, la prima eccezione alla regola. In questo film l'influenza di Bret Harte è evidentissima; di quel Bret Harte che « dipinse la vita del Far West: gente equivoca, rozza, giocatori, avventurieri, desperados, donne di malaffare; cogliendo in essi quel tanto di realtà e di umanità che riesce ad avvicinarceli » (L. Warren Payne). (Non sarà male ricordare, a questo appunto, che John Ford diresse nel 1919 un *The Outcasts of Poker Flat* con Harry Carey e Gloria Hope). Col suo palese rifarsi all'alta letteratura americana, *Stagecoach* rompeva con la tradizione, col passato, allorquando era d'obbligo attingere a piene mani

---

(8) Di questi il più famoso è *Union Pacific,* realizzato da De Mille nel 1939, e venuto in Italia col titolo *La via dei giganti. Bugles in the Afternoon* (*Squilli al tramonto,* 1952) di Roy Rowland era basato sulla vita di Custer.

(9) MARIO QUARGNOLO: « La saggistica western », in « Bianco e nero » (vedi bibliografia).

da dime-novels e fumetti. Mancando di un adeguato sostegno letterario, i western anteriori a *Stagecoach* (anche se meno dozzinali di quanto si vorrebbe far credere, specie in virtù di alcune opere vigorose, in parte riconosciute definitivamente dalla critica più attenta, in parte in fase di serio riesame retrospettivo) non hanno saputo imporsi all'infuori di un ristretto cerchio di « aficionados ». C'erano i fatti, c'era magari l'epopea, persino ci poteva essere la polemica sociale, il giudizio non superficiale sui rapporti tra bianchi e rossi (tutte cose da non sottovalutare, anzi da prendere con il dovuto rispetto), ma era assente l'umanità dei personaggi. Insomma, se prima di *Stagecoach* non ci fu, nè pensandoci bene (Castello ha detto: « nessuno inventa niente ») ci poteva essere il caos, tuttavia il principale difetto dei westerns epici o no, era la costruzione sommaria dei caratteri sulla falsariga di scrittori sbrigativi quali Ingraham, Cobb, Bluntine, Grey, Brandt, eccetera.

Se il film western voleva uscire dall'*impasse* doveva rivolgersi all'unico scrittore western in grado di fornirgli personaggi con anima, e questi non poteva essere che Bret Harte. Qualcuno potrebbe obiettare che un film può essere grande e, magari, eccezionale anche se privo di puntelli letterari e citare, quale esempio, un Chaplin od un Stroheim. D'accordo, in generale (e come non esserlo?), ma l'autonomia del western cinematografico è molto limitata, anzi la si può considerare nulla. Più che un fatto storico, il western è un fatto letterario (di alta o bassa letteratura, comunque letterario), e quelli che hanno parlato dell'« Iliade » o dell'« Odissea » in vesti moderne hanno visto giusto. Nella leggenda del West (tramandataci da oscuri o ben noti rapsodi) ci sono alcuni punti obbligati ai quali nessuno può impunemente sfuggire ricorrendo, per esempio, ad autentici documenti storici. Un Jesse James, quale ce lo ha raccontato con rigorosità storica James Horan, sarebbe sullo schermo un controsenso, un pugno in un occhio, la classica « contradizion che nol consente », laddove l'immaginario Jesse James della « Police Gazette » è quello che ci vuole in una circostanza del genere. (Del resto ve la figurate una guerra di Troia scoppiata per rivalità commerciali?). Dietro al film western c'è sempre l'oscuro dime-novelist od il celebre Zane Grey, il Dumas della prateria. Dietro a *Stagecoach* c'è l'umanità, priva di retorica, di Bret Harte.

I personaggi

Stagecoach di John Ford appartiene a quella maniera del regista che potremmo definire « corale », per l'impiego di diversi personaggi di primo piano nessuno dei quali, però assurge al ruolo di protagonista assoluto (*The Lost Patrol,* l'antecedente *Men Without Women* ed altri). In genere nei film « corali » di Ford, i vari personaggi sono uniti assieme dall'insidia sovrastante, minacciosa ed inafferrabile. In *Men Without Women* (*Il sottomarino,* 1930) quattordici marinai rimanevano prigionieri in un sottomarino avariato; in *The Lost Patrol* (*La pattuglia sperduta,* 1935) dodici soldati inglesi giravano alla cieca nel deserto della Mesopotamia, mentre gli arabi sempre presenti ed invisibili, li eliminavano uno ad uno. In *Stagecoach* succede la stessa cosa: « la morte può cogliere qualcuno o tutti da un momento all'altro » (Roberto Rebora), mentre il pericolo provoca le reazioni psicologiche e le « manifestazioni episodiche, cioè la realtà immediata del film ».

Chi sono i personaggi della diligenza di Lordsburg? Nella novella di Haycox si incontrano: a cassetta, il postiglione Happy Stuart e John Strang, shotgun guard; nell'interno del veicolo ci sono « una ragazza conosciuta in tutto il territorio come Henriette », il Blond Man o Malpais Bill, una Army Girl, un Whisky Drummer, l'Englishman, il Gambler ed il Cattleman. Come si vede, a parte certi nomi propri dichiaratamente evocativi, i viaggiatori tutti, sono *simboli* della pittoresca umanità del West. John Ford non subisce questi personaggi, alcuni ne elimina, altri ne aggiunge; più o meno fedeli al testo letterario rimangono solo Malpais Bill (trasformato in Ringo Kid) ed Henriette (divenuta Dallas). Ma l'operazione più importante eseguita da Ford è un'altra: i simboli di un West piuttosto aristocratico, quali si possono riscontrare nella novella di Ernest Haycox, vengono retrocessi, se così si può dire, al livello della leggenda più popolare: da personaggi pieni di ambizioni diventano gli usuali tipi delle ballate e dei dime-novels, i tipi insomma di centinaia di film « elementari ». E proprio qui, in questa operazione apparentemente « negativa » si rivela la magistrale penetrazione psicologica di John Ford. Liberati da un simbolismo piuttosto astratto e discutibile e riportati alla linearità delle origini, i personaggi assumono una forza, sconosciuta in Haycox e nella tradizione, e che si può solo trovare nei racconti di Bret Harte. Inoltre: un gesto, la fugace espressione del volto,

un particolare dell'abbigliamento, qualche parola, un oggetto (per esempio la coppa del gambler Hatfield), proiettano continuamente nel presente, nella realtà del momento, il loro passato, si può dire, tutta la loro vita. Come non accorgersi, infatti, fin dai primi momenti che Hatfield e la signora Lucy Mallory soffrono ancora della sconfitta del Sud, che lo stesso Hatfield è divenuto gambler poichè la sua famiglia è stata rovinata dall'« invasione yankee », che a Ringo Kid devono avergliela fatta grossa? Con la speranza che il paragone non sembri irriverente od inadeguato, John Ford ci ha messo un po' tutti nella condizione di tanti Sherlok Holmes, il quale, come ben si ricorderà, intuiva una vita in un gesto!

Il continuo riaffacciarsi del passato nell'incerto presente ed i contrasti fra i personaggi non aventi nulla in comune salvo il pericolo sono forse ciò che nel film vi è più di stupendo. I personaggi sono così vivi, così umani, così psicolgicamente rifiniti che la natura stessa, per contrasto, sembra addirittura falsa, di cartapesta (e difatti talvolta lo è, non sappiamo fino a qual punto, per « esigenze organizzative »). Ma (e qui forse esageriamo) la natura cede, vinta dall'uomo e dalla sua umanità.

I personaggi principali, come abbiamo già avuto modo di rilevare, sono tutti mirabili variazioni del carattere *buono*, eccetto il banchiere Gatewood, il *cattivo* irrimediabile. L'attacco dei pellirossa lascia le cose come sono e cioè i buoni rimangono buoni ed il cattivo cattivo, cioè anche in questo caso è evitata l'insidia della retorica per cui il pericolo avrebbe dovuto affratellare tutti e poi, una volta passato, riportare tutto al punto di prima. Dallas e Lucy Mallory (nella novella di Haycox era una Army Girl), rappresentano il tipo delle donne forti, di quelle che hanno fatto il West. Come ha ben rilevato Callisto Cosulich, « Ford alterna volentieri le prostitute alle "donne angelo", talvolta presentandole tutte e due nello stesso film: si vedano la Clementine e la Chihuahua di *My Darling Clementine*. In *Stagecoach* succede la stessa cosa, tuttavia le "donne angelo" del West, sono tali per modo di dire: decise, tenaci, coraggiose, indipendenti; sono insomma le donne « di ferro » a cui Edna Ferber ha dedicato *Cimarron*. Queste donne pioniere, infaticabili, per nulla pittoresche o romantiche, hanno vissuto la loro epopea quando l'indiano era in agguato e la natura era ancora intatta nella sua stupenda e paurosa maestà primordiale.

Malpais Bill è divenuto Ringo Kid. E' costui una delle figure

leggendarie del vecchio West, naturalmente idealizzata dalla leggenda. In realtà John Ringo, badman di Tombstone, finì i suoi giorni suicida nel deserto di Chirichua. Al solito, la leggenda volle dargli un uccisore e lo trovò in un certo Frank Leslie. Il personaggio di Ringo Kid di John Ford, allontanandosi dalla tradizione e dalla storia, diventa la più penetrante incarnazione del cow-boy. Dal suo viso, dai suoi gesti, da tutta la sua persona risalta la classica malinconia del cow-boy, la stessa malinconia suggestiva dei suoi songs (« Old Time cow-boy », « On bury me not on the lone prairie »). Con Dallas, Ringo Kid è il personaggio più tributario di Ernest Haycox. Egli è evaso dal carcere dove lo avevano mandato i Lucas, testimoniando il falso dopo avergli ucciso il padre ed il fratello.

Dallas non ha memoria della famiglia (« c'è stato un massacro nelle Superstition Mountains quando ero molto giovane »), e la sua solitudine la porta fatalmente verso Ringo. A questo proposito c'è una sequenza significativa, quasi simbolica: quando i viaggiatori si siedono a tavola, nel corso della prima sosta della diligenza, alcuni scientemente (il banchiere, il giocatore e la moglie dell'ufficiale), altri inavvertitamente (il dottore rimane in piedi fraternizzando col vecchio camerata, il rappresentante rimane, in disparte, vicino alla finestra), creano il vuoto attorno ad essi.

Il Whisky Drummer di Haycox diventa nel film di Ford il tipico *tenderfoot*, quella persona cioè che era così definita perchè stava nel West come un pugno in un occhio. Ed il contrasto tra la dura realtà del selvaggio West ed il suo candore aumenta per via della professione: spacciatore di liquori e di « tarantola juice » (whisky). Ma si tratta, naturalmente, di un *tenderfoot* sui generis, tantoché un paragone, ad esempio col Bob Hope di *Paleface* (1948) è quanto meno impensabile. Peacock « impone » agli altri la bontà con la sola presenza fisica. Il dottor Doc Boone che lo scambia per un religioso commette un errore « conseguente », essendo Peacock la prova vivente del detto popolare sull'abito ed il monaco. Disarmato (soprattutto « moralmente » disarmato), come ogni religioso, sa imporsi agli iracondi, con appropriate parole dette a tempo e luogo. (« Cerchiamo di avere un po' di carità, l'uno verso l'altro! »). Non vede la pagliuzza negli occhi dei fratelli e quando alla fine sfila con la sua barella davanti a Dallas, la invita cordialmente ad una visita nella sua casa di Kansas City.

Il dottor Boone, l'altro indesiderabile di Tonto, non accetta il suo destino con rassegnazione (al pari di Peacock), ma per fatalismo (« Perchè dovrei preoccuparmi della pallottola o della bottiglia che dovrà uccidermi, un giorno o l'altro? Certo esistono, da qualche parte...»). Boone, il medico alcoolizzato, è una versione rigorosamente umana del "cliché" di Doc Hollyday, un medico alcoolizzato e tubercolotico di Tombstone che fu accanto a Wyatt Earp nella lotta contro i Clayton. Come è noto, la grande sparatoria dell'O.K. Corral è stata celebrata in *My Darling Clementine* dallo stesso Ford, il quale pur umanizzando il Doc della tradizione (ottima l'interpretazione di Victor Mature) ha ecceduto in virtuosismi intellettualistici, sicchè, alla fin fine, il personaggio risulta piuttosto freddo. Niente di simile accade in *Stagecoach* dove il medico finito è reso con la massima efficacia. Spavaldo quando rivendica la partecipazione alla repressione dei ribelli del Sud; simpatico quando beffeggia la lega della moralità; umanissimo quando si scusa del disturbo del fumo o quando parla alla puerpera (« In altri tempi ne ho messo al mondo centinaia di questi topolini e l'ultimo era sempre il migliore »), deciso durante l'attacco indiano e quando si oppone a Lucas imponendogli di deporre il fucile; sempre dotato di un'arguzia e di un'acutezza non comuni (intuisce subito il losco nella partenza del banchiere e glielo dice con sottile ironia; e come definire la sua risposta a Dallas che gli chiede se può desiderare il matrimonio: « Vieni proprio a domandare a me cosa sia morale o immorale? »).

Fatalista al pari di Boone è il gambler Hatfield, ma il suo fatalismo è, in certo senso più spicciolo, affidato alla sorte delle carte. « Una delle persone più pittoresche del mondo fluviale e di tutto l'Ovest era il giocatore di professione. Si distingueva subito dalla faccia, dal tipo, anche senza la foggia e i colori strepitosi onde sovente si compiaceva. Ci voleva poco a metter su la partita. I gentiluomini del tappeto verde (quando c'era) non di rado abusavano dei loro privilegi; il verbo « linciare », sebbene il giudice virginiano Lynch fosse nato e morto nel secolo precedente, sembra sia stato coniato verso il 1834, insieme con la cosa, per la necessità di tenere un po' a posto questi signori, in particolare, in occasione dell'impiccagione di uno di essi a Vicksburg » (Adams). Oltre al fatalismo ben poco hanno i due in comune: nordista, rumoroso, loquace il primo; sudista, misurato, silenzioso il secondo.

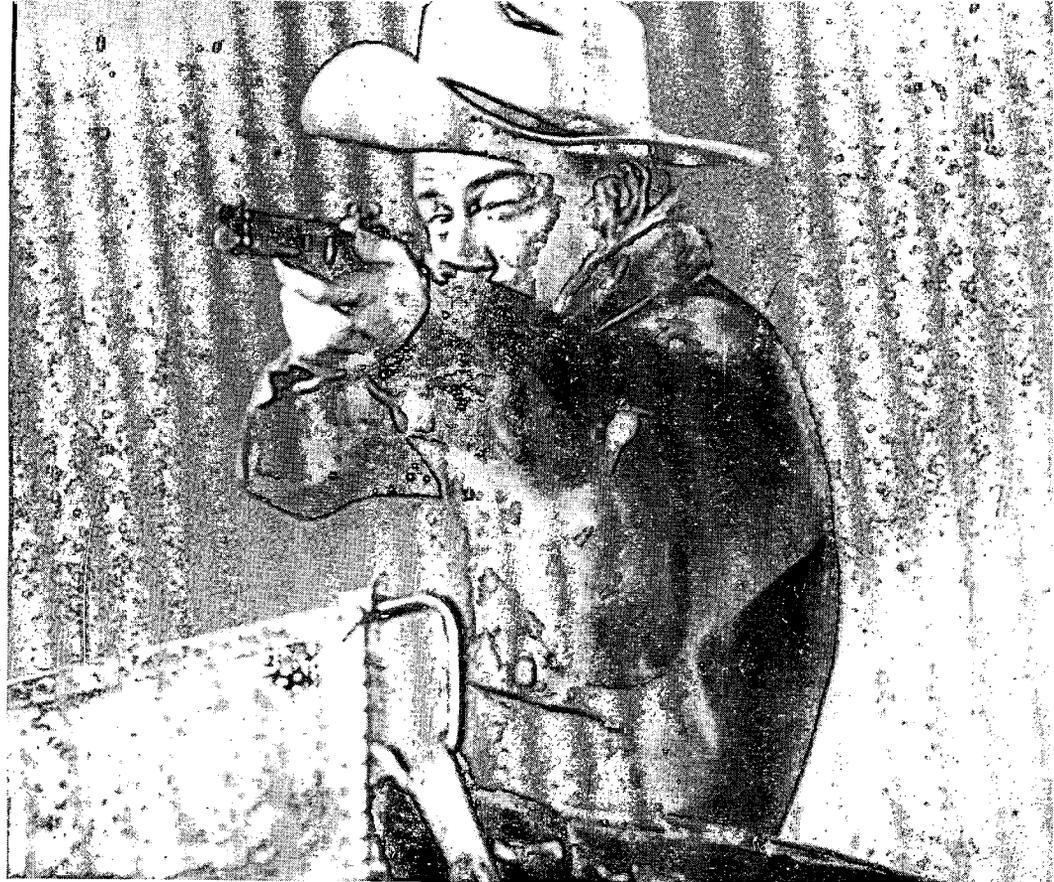
Anche questo personaggio è un gambler completamente staccato dal sommario quadro tradizionale. Intanto la sua eleganza è corretta e non vistosa. (Si veda al contrario il gambler-baro di *My Darling Clementine* con cilindro e smoking). Ma questo è un particolare formale. Hatfield è il passeggero più misterioso: quello la cui esistenza passata è più fatta intuire da una frase, da una mezza parola (« Non puoi capire cow boy cosa sia una signora! »; « Ero nel reggimento di vostro padre in Virginia »; « Ricordo il nome di tutti gli ufficiali di mio padre. Vi chiamate?... »; « Proprio così, signora »; « Dite a mio padre, al giudice Griffin... »). Hatfield è un predestinato: se uno deve morire questo non potrà essere che lui; ha accettato l'avventura, la protezione della signora, come un gioco d'azzardo, pronto, da buon giocatore, a perdere.

Il banchiere-ladro si chiama Gatewood. E' un furfante senza attenuanti, caso mai con le aggravanti dell'ipocrisia, malignità ed egoismo. Più di tutto colpisce il suo colossale egoismo. E' l'unico che impreca contro il parto: mentre tutti sono in ansiosa attesa della nascita, lui solo è seduto a tavola e mangia. Ad un certo punto una inquadratura ci mostra Ringo, Hatfield e gli altri in piedi, silenziosi, mentre nella camera accanto si compie il lieto evento; in fondo, di schiena, si intravvede Gatewood lontano, assente, indifferente, curvo sul piatto. Quando Dallas esce dalla stanza e tutti si affollano attorno alla neonata, l'assenza del banchiere non è certo casuale. Sul suo personaggio si sviluppa una analisi sottilissima dell'egoismo. L'egoista, quando le cose gli vanno bene esige la totale partecipazione degli altri alla sua gioia. Quando ritrova la valigia, creduta scomparsa, vorrebbe addirittura brindare col dottore (il quale, naturalmente rifiuta) e quando si crede fuori pericolo, dopo il passaggio del traghetto, vuole scusarsi, riavere la fiducia dei compagni di viaggio: « Mi dispiace di avere trasceso! ». Non meno totale è la sua ipocrisia; per mille cenni dimostra il fastidio di subire la vicinanza di Dallas (dalla quale sdegnosamente rifiuta la borraccia con l'acqua) e di Ringo (che a un certo punto chiama « avanzo di galera »); quando la scorta è dietro alla diligenza si finge patriota, orgoglioso di essere americano per i magnifici soldati, ma poi inveisce contro l'esercito, contro il presidente, contro l'America. Dà facilmente in escandescenze sia col giovane ufficiale, il quale, secondo lui, avrebbe il dovere di proteggerlo, sia con gli altri; all'inizio del-

l'attacco indiano è preso addirittura dal panico, ma il medico lo mette a tacere con un ben assestato pugno. Al termine del viaggio, mentre la bontà dei « buoni » si è meglio rivelata, attraverso le prove comuni, la sua « cattiveria » è invece peggiorata ed egli non esita ad indicare allo sceriffo Ringo come l'uomo da catturare. E' anche l'uomo dalla retorica, dalle frasi fatte (« L'America agli americani » eccetera), e forse c'è solo la moglie, patronessa della lega della moralità, che egli ha dovuto subire per anni ed anni, più ipocrita ed egoista di lui.

Buck, il postiglione, e Curly, lo sceriffo, sono un po' il coro della vicenda. Uno commenta i fatti dal punto di vista del buon senso popolare, l'altro da quello della legge ufficiale. Tra i due, comunque, che spesso non si intendono (ed allora il discorso corre, o sembra correre, su due solchi paralleli come le strisce delle ruote), ci sono parecchie identità ed anch'essi sono buoni ed onesti. Resterebbe da parlare dei personaggi minori: dal vigoroso, asciutto Lucas, alle ipocrite zelatrici della lega per la moralità, ai vari tipi di barman, ai due spassosi gestori delle stazioni di sosta, ai cow-boys, eccetera, ma ci è impossibile per ragioni di spazio e, vorremmo dire, di ritmo.

I « luoghi comuni »

Stagecoach è stato spesso definito come una « summa » dei motivi tradizionali del West. Effettivamente ci sono tutti, ma, a pensarci bene, ne manca uno veramente essenziale: il cavallo. Sappiamo benissimo che gli « horses » nel film abbondano, ci sono sequenze zeppe di cavalli e persino puledri, ma non c'è il cavallo-protagonista-mattatore, il cavallo, insomma, « a cui manca solo la parola » e che, formando un tutt'uno con l'intrepido cavaliere, rinnova sotto moderni aspetti il mito del centauro antico. Nella leggenda del West, il cavallo ha un posto di primo piano: quando i cow-boys si trovavano in difficoltà sfamavano prima il « nobile animale » e poi, solo se ne avevano la possibilità mangiavano anch'essi. Del resto, anche in *Stagecoach* è sottolineata l'importanza del cavallo; Chris si dispera non per la fuga della moglie, spia di Geronimo, ma perchè questa si è servita della sua impareggiabile cavalla, per attuare la decisione. (A questo proposito ricordiamo che una delle tante ragioni di Giulio Cesare Castello per non riconoscere la parodia in *The Outlaw* di Hughes, può essere anche questa:

STAGECOACH (*Ombre rosse,* 1939) di John Ford: Ringo Kid, cow-boy malinconico (attore John Wayne).

STAGECOACH: il fatalista Hatfield (attore John Carradine) e la solitaria Dallas (attrice Claire Trevor).

quando l'eroe preferisce alla donna il cavallo, non fa la parodia al western, ma si adegua alla più pura tradizione western; laddove preferire la donna al cavallo avrebbe significato fare una deliberata parodia al genere).

Ma, per tornare a *Stagecoach*, non si può non rilevare come Ringo sia un cow-boy appiedato, impossibilitato a servirsi del cavallo; si presenta con la sella in mano, essendo stato costretto ad uccidere il destriero azzoppato; poi Dallas gli procura un cavallo per la fuga, ma i fumi degli indiani lo costringono al ritorno. Insomma, Ringo non riesce ad accordarsi con un cavallo; e in questo c'è qualcosa di stilizzato, forse di voluto: può darsi si tratti di una altra dimostrazione del predominio assoluto dell'uomo, la quale non può accettare la presenza di cavalli-umani o parlanti al modo dei poemi cavallereschi. In *Stagecoach* l'elemento « uomo » tutto sopraffà ed elimina. Comunque, a parte il cavallo, manca ben poco del tipico repertorio del western in particolare e del cinema in generale.

Cominciamo dalla diligenza. Quanti western ce l'hanno mostrata? Il semplice ricordo di tutti è impossibile. L'entusiasta Delluc, ad esempio, esaltava *Rio Jim* « l'aventurier qui cherche fortune au Nevada ou dans les montagnes Rocheuses, qui arréte la diligence, pille la poste »... ed ancora: « La diligence (*The Cold Deck* di Barker, 1917) file comme un grand insecte sur les routes quasi mouvantes ». E la diligenza si trova in moltissimi film di Tom Mix, George O'Brien, Buck Jones; si trova in *Wyoming* (1927) di Van Dyke, negli epici *Wells Fargo* (1937) di Frank Lloyd e *Plainsman* (1936) di De Mille, e si ritroverà in moltissimi film susseguenti a *Stagecoach*, tra cui *My Darling Clementine* dello stesso Ford (come si ricorda, in questo film Doc Hollyday faceva anche il shotgun guard, la guardia armata al veicolo). La diligenza americana si trova persino in Francia, ai primordi del cinema, come attesta Antonio Chiattone a proposito di *Mrs. Brown cacciatore di bufali* (1908) di Joe Hamman « dove è tale la fretta del regista, che la diligenza appare per quello che è, cioè un omnibus d'albergo camuffato nella parte superiore con coperte e bauli che nascondono le insegne dell'albergo stesso ». E sulla diligenza c'è un altro soggetto di importanza vitale per il vecchio West: la famosa cassetta

di ferro della « Wells Fargo » contenente, nel caso specifico, i cinquantamila dollari della compagnia mineraria.

La scenografia western è completa: dalla vita di una città nelle prime ore del mattino (Tonto), si passa alla tumultuosa vita notturna di Lordsburg. E c'è il saloon con un lungo banco e lo specchio (poi ritirato, per misura... prudenziale) e con il pianista attorniato dalle solite sciantose. Nè manca la banca (il secondo tempio di quella specie di neopaganesimo che era la vita del West), e precisamente la *Miners and Cattlemen's Bank*. E si vede il telegrafo e l'importanza di questo mezzo di comunicazione (il banchiere-ladro può essere catturato grazie alla riattivazione della linea interrotta dagli indiani). E c'è anche una gustosa, per quanto rapida, descrizione della stampa del West, quando si vede il direttore-cronista del giornale, con la solita tuba in testa, che si reca precipitosamente in redazione-tipografica per dire all'unico tipografo-tuttofare: « Butta via il titolo del repubblicano a Washington e scrivi a caratteri cubitali: "Il famoso Ringo Kid è stato ucciso in una strada di Lordsburg. Con lui hanno trovato la morte.. », e poi si mette davanti alla porta vetrata in attesa della sparatoria.

Da quando Wild Bill Hickok venne proditoriamente ucciso da Jack McCall, mentre stava al tavolo da gioco, tenendo in mano due assi e due otto, questa combinazione di carte passò nel West come: « la mano del morto » e presagio di sventura. Lucas, quando deve interrompere la partita per l'arrivo di Ringo, non può, fatalmente, sottrarsi a questa tradizione e lascia sul tavolo appunto due assi e due otto. In questo modo sappiamo che egli ineluttabilmente dovrà soccombere. (In seguito la *jella* verrà sottolineata anche dal passaggio di un gatto nero). Il duello, preparato da un affannoso cercar rifugio dei cittadini e poi svolto in un silenzio di morte nella strada deserta, si conclude confusamente. Ecco Lucas rientrare nel saloon, con un ghigno di vittoria, gli avventori gli vanno incontro (interessanti da notare nei western di Ford i movimenti dei clienti del saloon dal banco o verso il banco, a seconda del pericolo), egli fa qualche passo, barcolla e stramazza al suolo. Anche questa situazione non l'ha inventata Ford; c'è ad esempio nel vecchissimo film italiano *Assunta Spina* (1915) di Gustavo Serena e, tanto per fare un altro esempio, nel relativamente recente *Da qui all'eternità* di Zinnemann. Nè invenzione fordiana è il salvataggio all'ultimo momento,

o « salvataggio alla Griffith » di cui, del resto, neanche Griffith fu l'inventore, perchè, per dirla col Sadoul, « nei western, era già classico da molto tempo che un'eroina prigioniera dei banditi fosse liberata all'ultimo minuto dai cow-boys galoppanti sulle montagne ». E motivi tradizionali nel cinema sono l'uomo rispettabile-bandito, il medico finito che trova la forza di operare un paziente (si veda anche in *My Darling Clementine* l'intervento chirurgico di Doc) e quanto all'alcoolizzato che smaltisce la sbornia con energiche sorsate di caffè amaro, non possiamo dimenticare il famoso *The Champ* (1913) di King Vidor con Wallace Beery. In *Stagecoach* ci sono, altresì scene care a Ford come quella, ottenuta col carrello laterale orizzontale, della classica passeggiata « sotto i portici ». Qui è a Lordsburg, prima del duello, quando Ringo accompagna Dallas lungo la città e dietro a loro sfila tutta la vita cittadina. Il finale, poi, ricorda palesemente l'« happy end » del *Pilgrim* di Chaplin. E si potrebbe continuare per molto tempo ancora, ma non ne vediamo l'assoluta necessità, anche in un saggio che voglia nulla trascurare, soprattutto perchè, come ha detto molto bene il critico di « Cinema » vecchia serie, « cow-boys, velocità, indiani, schioppettate, arrivo dei nostri, sono riprodotti con una ingenuità — che nel nostro caso vuol dire scaltrezza — stupefacente ». Sono insomma i vecchi pezzi di repertorio sfruttati con *stupecafente* maestria.

Particolare cura Ford ha posto anche nel commento musicale, intorno al quale hanno lavorato ben cinque direttori. Piacevolmente risuonano nel ricordo i valzer dei piano saloon di Lordsburg, nè possiamo dimenticare la nostalgica canzone messicana cantata dalla bella moglie di Chris. La corsa della diligenza è punteggiata da bellissime variazioni del « tune »: *Trail to Mexico,* il quale parla di una fidanzata che ha abbandonato il *cow-boy* per sposare un ricco signore. « A remarkably gay tune for such a mournful tale », lo definisce Elie Siegmeister (10) aggiungendo che è ascoltabile in più di cento « horse-operas » (fino al 1944). Roberto Leydi ricorda « fra gli altri esempi, che questo motivo è inserito alternato al ben noto tema centrale della « Patetica » di Ciaikowsky, nel commento musicale di Victor Young per *The Outlaw.* In funzione evidente-

---

(10) « I made up my mind to change my way,» eccetera.

mente satirica, il primo sottolinea gli esterni (cioè la prateria), il secondo le apparizioni di Jane Russel. Alcune strofe di « Trail to Mexico » sono cantate con perfetto stile da Walter Huston in *The Furies* (1950) di A. Mann ».

Geronimo e il problema indiano

« Geronimo è sul piede di guerra. La diligenza parte ugualmente, ma la Società non garantisce per la sicurezza dei passeggeri diretti oltre i Pozzi degli Apaches ». « 1886. Il terrore si sparge per l'Arizona. Le diligenze non partono più, le Società ferroviarie avvertono i passeggeri che essi viaggiano a loro rischio e pericolo, i coloni abbandonano le fattorie, i telegrafi martellano e trasmettono una sola parola: Geronimo ». Così scrive Piero Pieroni nel suo bel libro: « Pellerossa » sotto l'evidente influenza di *Stagecoach*. In questo film la lunga cavalcata della diligenza più che verso Lordsburg, è una corsa *fatale* verso l'indiano invisibile, inafferrabile, ma costantemente presente. Egli non può essere evitato, lo scontro *dovrà* avvenire, e nel corso del racconto si fa sempre sentire con paurosi segni ammonitori che preparano la catastrofe finale. Come Achab non poteva non cercare Moby Dick, così gli uomini della diligenza non possono non desiderare, in certo senso, lo spettacolare attacco indiano. Lo scontro è preparato lentissimamente, sapientemente, a gradi (prima il fumo, poi i segnali, diremo così, ottici, infine il traghetto distrutto, la casa incendiata, gli abitanti massacrati), e quando la "camera" con una delle più sensazionali carrellate della storia del cinema si porta dal veicolo « in salvo » alle alture zeppe di indiani, la tensione raggiunge il massimo e la freccia che subito colpisce il buon Peacock provoca, per contraccolpo, un salutare moto di distensione: il mistero si è rivelato, si è concretizzato, gli uomini possono, finalmente, bene o male, agire. L'indiano è veramente il deus ex-machina della situazione, la spada di Damocle che polarizza l'interesse degli spettatori.

Partendo da considerazioni storiche precise, in *Stagecoach* si vedono i tre atteggiamenti assunti dalle tribù indiane nei confronti dei bianchi. Difatti ci sono i collaboratori (lo Cheyenne che si vede all'inizio nella tenda telegrafica del Sesto Lancieri), gli infidi e doppiogiochisti (i più o meno parenti di Chris) e quelli apertamente ostili. Essi sono gli uomini di Geronimo. Geronimo

(1829-1909) nell'autobiografia che dettò nel 1906 al giornalista S.M. Barrett (« Geronimo's Story of His Life », New York) narrò come la sua famiglia fosse stata massacrata dai messicani per fruire di una taglia, posta da quel governo, su ogni *scalp* di indiano ucciso. Messosi sul sentiero di guerra, fu infine arrestato e confinato in una riserva a San Carlos nell'Arizona. Nel 1884 evase e formò una banda di disperati. « Noi non facevamo nessun caso alle nostre vite, perchè sapevamo che tutti ci erano contro. Se fossimo tornati alla riserva, saremmo stati incarcerati e uccisi; se fossimo rimasti nel Messico, sempre nuovi soldati ci sarebbero stati addosso. E quindi non davamo quartiere a nessuno, e non chiedevamo mai pietà ». Le scorrerie di Geronimo (è questa l'epoca di *Stagecoach*) ebbero termine nell'agosto 1886, quando egli si arrese al generale Nelson Miles. Passò gli ultimi anni a Fort Sill. nell'Oklahoma, interessandosi alle invenzioni dei bianchi. Nel 1904, ad esempio fu invitato alla « Fiera campionaria » di Saint Louis (« Rimasi sul posto per sei mesi. Vendetti le mie fotografie a venticinque cents l'una... ». « Una volta le guardie mi condussero in una piccola casa che aveva quattro finestre. Appena ci fummo seduti, la piccola casa cominciò a scivolare sul terreno. Finalmente mi dissero di guardar fuori, e quando lo feci mi presi un grosso spavento, perchè la nostra piccola casa s'era levata in aria... — era una ruota da Prater). Una delle sue ultime fotografie ce lo mostra in cilindro al volante di una lussuosa fuoriserie. Pubblicitaria fine di un uomo che fece tremare il vecchio West e diede serie preoccupazioni ai governi di Washington e di Città del Messico. (Ma che formidabili organizzatori questi impresari americani!).

Qual'è l'atteggiamento di Ford rispetto al problema indiano? In tutta la sua vasta opera « western » egli non ha mai preso posizione a favore di essi, nemmeno in *Fort Apache,* il quale visto anche alla luce delle opere successive (e specie del recente *The Searchers,* 1956) è meno « rivoluzionario » di quanto fosse potuto sembrare in un primo momento. Antonio Chiattone osserva: « La tragedia di *Fort Apache* ci appare colta come in un documentario, al quale bisogna credere senza meditazioni, e in cui il regista non vuol trovare il *cattivo.* Nel giusto sono i cavalieri, fedeli soldati ubbidienti ai loro capi; nel giusto sono i pellirossa che difendono la loro terra, alla quale si sentono attaccati ». Come in

tutte le enunciazioni critiche del Chiattone, anche qui c'è un po' di poesia, sfrondata la quale non si può non riconoscere con lui che, al massimo in *Fort Apache*, il regista si è tenuto nel giusto mezzo. Del resto, *Fort Apache* non è un'opera corale; al pari di *The Informer* e di *The Fugitive* è un dramma individuale, nella fattispecie è il dramma dell'uomo pieno di sè, altezzoso, borioso, del « militarista » inetto che porta gli uomini alla sconfitta per calcoli sbagliati e folli ambizioni. Gli indiani servono alla tesi e, già che ci devono essere, scappa fuori anche una certa comprensione nei loro confronti, ma il regista non ha fatto il film per questo. Inoltre non si deve dimenticare che i partigiani della *civilisation* (quale appunto è Ford) non sono mai stati sensibili a certe istanze « pellerossa », nè hanno mai approvato certi metodi di brutale repressione. Comunque all'infuori di *Fort Apache*, sul quale si può discutere e che del resto non è all'altezza di un *Wyomin* di Van Dyke o del famoso *Broken Arrow* di Daves, Ford è stato sempre molto cauto e l'odierno *The Searches* ci dimostra che egli è ancora un isolato, in quanto non ha voluto tener conto dell'offensiva totale sviluppata da Delmer Daves, ed in parte da egli stesso, nel 1948, offensiva, diciamo la verità, che ha perduto subito di vigore per la mediocrità dei film, per la scarsa partecipazione dei registi e soprattutto perchè la ragione non si trova mai da una parte sola, neanche, ci dispiace per certi fini rousseauniani, da quella dei pellerossa.

Nordismo e Sudismo

Per una patito della guerra di secessione, qual'è Ford, non poteva mancare neanche in *Stagecoach* un accenno a quell'infuocato periodo storico che divise sanguinosamente gli Stati Uniti. C'è sulla diligenza un breve battibecco tra il dottore ed il gambler. Dice il dottore: « Appena congedato dalla guerra di ribellione... », prontamente rimbeccato da Hatfield: « Vorrete dire per la Confederazione del Sud! ». « Neanche per idea, caro signore! », ribatte deciso Boone. Il sudismo di Lucy Mallory e di Hatfield si indovina a colpo d'occhio. La signora viene dalla lontana Virginia per incontrarsi col marito, ufficiale in un reparto impegnato contro gli Indiani. (Come è noto gli ex-ufficiali confederati venivano generalmente aggregati a reggimenti con compiti di « polizia interna »). Intuiamo il sudismo di lei non perchè Hatfield ci aiuti ricordando il reggi-

mento del padre eccetera, ma proprio dal suo aspetto fisico, dagli atteggiamenti (mascelle serrate, sguardo duro proteso in avanti), dal « blocco » che le impedisce di esternare la sua bontà (fa forza a se stessa quando dice a Dallas, nel finale: « Se posso fare qualcosa per voi! »), dalla sua fierezza esagerata (non rivolge ad alcuno la parola; respinge l'aiuto di Dallas, prima del parto, con un agghiacciante no; accondiscende subito alla proposta di Hatfield di cambiare posto dalla tavola, perchè « c'è corrente d'aria »). In ogni suo gesto rivive la tragedia del Sud sopportata con la tradizionale forza d'animo, non disgiunta da presunzione. Anche la pistola puntata sulla sua tempia da glambler, quando l'attacco indiano sembra incontenibile, appartiene al più tipico repertorio di schietta marca sudista. Flora Cameron (*The Birth of a Nation*, di Griffith, 1915) si getta dall'alto di una roccia per non cedere all'ex fedele servitore Gus. L'altro sudista, Hatfield (tutti gli altri personaggi sono nordisti « a colpo d'occhio », Boone, Ringo, Dallas, o neutrali come Peacock, per bontà e il banchiere, per egoismo), può forse adombrare il problema del reduce sudista rovinato dalla sconfitta; anche in questo caso ogni suo gesto, ogni sua parola (« Bell'esempio di dignità professionale! — Esigo che l'opinione professionale del dottor Boone venga rispettata! », eccetera), ricordano le piantagioni di cotone, le bianche ville padronali, i negri ottusi e bonaccioni, le eleganti uniformi degli ufficiali confederati.

Indubbiamente Ford è un nostalgico del « caro vecchio Sud » e in molti suoi film ci ha presentato la bonaria, patriarcale vita degli stati meridionali, prima e dopo il diluvio. Comunque, il suo non è un sudismo fazioso. Come nel *Prisoner of Shark Island* (1936) Abramo Lincoln, dopo la vittoria, faceva eseguire alla banda « Dixie », così Ford è un confederato che ascolta volentieri « Johnny Brown's Body ». Veramente, Peter Noble trova un certo astio nei suoi film « sudisti » (ad esempio a proposito di *The Prisoner of Shark Island* dice che i discendenti del dottor Mudd hanno negato che al loro parente fosse stato inflitto il trattamento che il film vorrebbe far credere), ma non bisogna dimenticare la funzione polemica, situata all'origine del libro, portata, per la sua stessa natura, ad accentuare i lati, chiamiamoli così, « negativi ».

Il film ed i suoi artefici

« Après le *Triangle* le western dégénéra vite et il est aujourd'hui un genre commercial sans intérèt artistique véritable. Mises à part quelques rares exceptions, comme *Stagecoach* de John Ford ». Queste parole sono di Georges Sadoul e dimostrano pur nella loro frettolosità (il western, ripetiamo, non è solo *Stagecoach*) il rispetto di ogni studioso serio per quest'opera ammirevole. Non siamo ammiratori incondizionati di John Ford; rivedendo attentamente film come *My Darling Clementine* o *Fort Apache* abbiamo sentito spesse volte la mano pesante, l'artificio, la freddezza di certi personaggi, la superficiale ripetizione di certi motivi, perchè Ford, per dirla con Fernaldo Di Giammatteo, è l'uomo condannato a ripetersi sino alla fine dei suoi giorni. Quando le « ripetizioni a catena » superano lo stereotipato cliché per diventare carne e sangue, per farsi vita coi suoi problemi e le ansie, per cantare nell'uomo l'umano, allora non abbiamo davanti a noi soltanto l'ottimo artigiano, ma un grande artista. E, finora (crediamo, però, definitivamente, per certi segni non dubbi), le sue rivelazioni sono *The Informer, The Grapes of Wrath* e questo *Stagecoach*.

John Ford iniziò a dirigere nel 1917 e *Stagecoach* è esattamente il suo novantunesimo film. Come nacque il film? Lasciamo la parola a Dudley Nichols: « Suppongo poi che vi interessi sapere come abbiamo lavorato a *Stagecoach*. La novella era su « Collier's », in un numero di qualche anno fa. Era una trama buona, e Ford ed io ne cercavamo appunto, di trame buone. Detto e fatto la comprammo. La storia era una di quelle vecchie del West e vi si raccontava di un gruppo di persone che dall'Arizona andavano nel Nuovo Messico in diligenza. Lordsburg, infatti, è nel Nuovo Messico. Ma tutto il lavoro era tirarne fuori un film. Noi cercammo di mettere tutto in bella forma e di creare i personaggi. Perchè i personaggi mancavano nella novella, quelli che c'erano erano abbozzi di personaggi. Così noi li mettemmo da parte e ne cercammo dei nuovi che apparissero interessanti. Poi si pensò di tornare alla vecchia tecnica del West che dopo il sonoro era stata messa da parte... Dicemmo: "Facciamo un film che contenga tutto il sentimento dei film muti". E così esso ebbe lo sviluppo dei "western" con in più tutta la ricchezza delle altre esperienze. Così noi facemmo perchè avevamo capito dove era lo sbaglio e che cioè, venuto

il sonoro, credettero che il teatro fosse la chiave del cinema e si scordarono di colpo di tutto il sapore che aveva acquistato. Cercammo di fare un film che fosse un po' il libro di testo dei vecchi metodi. La nostra preoccupazione era di ottenere un tempo di avventure basato sull'inseguimento che è il più bell'elemento di sviluppo logico dei vecchi film. Certo vi sembrerà che questo sia un ritornare indietro, ed è proprio quello che noi abbiamo cercato di fare in questo film. Noi non pretendiamo di fare dei saggi di contenuto o di morale, ma di divertire e di divertire con i vecchi princìpi. »

Laboriosa fu la scelta degli interpreti. Un giorno Ford chiamò il quasi sconosciuto John Wayne e gli disse: « Chi vedresti nella parte di Malpais Bill? ». John Wayne rispose: « Lloyd Nolan », senza nemmeno lontanamente supporre di essere il prescelto. « Sono studendi personaggi, in verità, tra i quali prende spicco il *cow-boy* con la sua vendetta da compiere. Così pieno di tristezza, c'è in lui, nei suoi chiari occhi, nel suo lento muoversi tutto un destino, come se le sue azioni fossero dirette oramai da una superiore giustizia » (Vice, in « Cinema » v.s.). E Tullio Kezich aggiunge: « Si potrebbe far valere un corrispondente richiamo a qualche commediante di antica civiltà: un Fresnay, un Barrault, un Brasseur ». Claire Trevor, già nota per la parte dell'ex fidanzata del bandito, divenuta prostituta in *Dead End,* 1937 di Wyler, incarnò Dallas. « A suo modo ci racconta la storia di una ragazza di campagna che ha fatto "carriera" in paese... Alla donna del tempo romantico che essa impersona ha dato anima e sensibilità moderne, scavando entro la figura della ragazza del West il dramma di una solitduine in cerca di solidarietà e di intesa » (M. Ottaviani). Bisognerà attendere *Key Largo* (1948) di Huston per trovare un'altra degna interpretazione di Claire Trevor, interpretazione che le fruttò l'Oscar per la migliore parte di fianco. Thomas Mitchell « plebeo e sfottente, porta in giro la sua esistenza fallita come una decorazione. E' galante, burbero, alcoolizzato, profetico. La cosa più viva nella celebre diligenza erano i suoi occhietti da topo » (T. Ranieri). Mitchell era fra gli attori più noti di *Stagecoach.* Parecchi lo ricordavano almeno in *The Lost Horizon* (1937) di Capra ed in The *Hurricane* dello stesso Ford. Proveniva dal giornalismo e dal teatro, nel quale si era affermato come commediografo. Sufficientemente noto era

anche l'attore fordiano per eccellenza, John Carradine, che già aveva dato di sè prove « patibolari » ed ora si cimentava in un personaggio inquietante e, a modo suo, pieno di fascino, malgrado la proibitiva magrezza da fachiro, una magrezza inumana, che forse faceva allusione alle ristrettezze del Sud (chiediamo venia della modesta « boutade » non consona alla severità del presente lavoro). C'era poi Donald Meek: « un fiore e una lacrima sulla tomba di questo delizioso attore... Ma Donald Meek vuol dire quel dolce, serafico, angustiatissimo e astemio piazzista di liquori, che si trova, vaso di coccio in mezzo a tanti vasi di ferro, come Don Abbondio, a compiere il fatale tragitto » (Castello). Anche Berton Churchill, il massiccio banchiere, incrollabile nell'egoismo e nella mole, era un attore fordiano, al contradio di Andy Devine che è stato il postiglione. E tanto basti. Ha creato, dunque, nella sua carriera, almeno un personaggio valido e in grado di sopravvivere al suo modesto creatore. Un tipo di stolido bonario e un po' goffo, ossessionato dalla paura, ma trascinato dagli avvenimenti ad affrontare le cose più grandi di lui » (Castello). Altri attori sarebbero da ricordare: Louise Platt, il veterano George Bancroft, il giovane e sorridente Tim Holt, ma come si fa? Ci limitiamo ad una breve citazione di Tino Ranieri sullo stupendo Lucas Plummer fatto rivivere da Tom Tyler: « Una parte del merito del finale di *Stagecoach* spetta, comunque, a Tom Tyler ».

« Una fotografia tipicamente fordiana (illuminazione ora limpida ora violenta, per contrasti: certi mattini purissimi, certe sere nebbiose) e un'ambizione suggestiva (interni a soffitto basso, nudi) accrescono i pregi di *Stagecoach* » (da *Cinema* v.s.). Quando il film apparve per la prima volta (primi di marzo 1939), ebbe sette vittorie su dieci nell'eliminatoria della critica americana sui migliori film del mese (miglior film, miglior regia, miglior sceneggiatura, miglior fotografia, migliore interpretazione maschile di secondo piano, migliore interpretazione di contorno, miglior accompagnamento musicale). Tuttavia, gli Oscar maggiori e minori se li prese, per quell'anno, *Gone With the Wind* di Fleming. Un referendum della rivista « Tempo » tra alcuni autorevoli critici italiani sui « Venti film da salvare » gli rese, però, piena giustizia, con il suo piazzamento tra i venti « fortunati ».

Dati tecnici

STAGECOACH (titolo italiano: *Ombre rosse*) - regia: John Ford - *soggetto e sceneggiatura*: Dudley Nichols, dalla novella « Stage to Lordsburg » pubblicata sul « Collier's Magazine » nel 1937 - *fotografia*: Bert Glennon e Ray Binger - *scenografia*: Alexander Toluboff - *direttori musicali*: Boris Morros, Richard Hageman, Frank Harling, John Leipold, Leo Sulkin - *montaggio*: Dorothy Spencer e Walter Reynolds. *Interpreti*: Claire Trevor (*Dallas*), John Wayne (*Ringo Kid*), John Carradine (*Hatfield*), Thomas Mitchell (*dott. Boone*), Andy Devine (*Buck, il postiglione*), Donald Meek (*Peacock*), Louise Platt (*Lucy Mallory*), Tim Holt (*sottotenente Blanchard*), George Bancroft (*Curly Wilcox*), Berton Churchill (*Gatewood*), Chris-Pin Martin (*Chris*), Elvira Rios (*sua moglie*), Tom Tyler (*Lucas Plummer*), Francis Ford (*Billy Pickett*), Marga Daighton (*Mrs. Pickett*), Kent Odell (*Billy jr.*), Yakima Canutt (*Cavarly Scout*), Chief Big Tree (*Indian Scout*), Harry Tenbrook (*il telegrafista*), Paul MacVoy (*Express Agent*), Cornelius Keefe (*capitano Whitney*), Florence Lake (*la signora Whitney*), Lou Mason (*lo sceriffo di Lordsburg*), Brenda Fowler (*la moglie di Gatewood, patronessa della moralità*), Walter McGrail (*capitano Sickel*), Jack Pennick (*un barista*), Nora Cecil (*affittacamere del dott. Boone*), Helen Gibson e Dorothy Appleby (*le ragazze del saloon di Lordsburg*), Bill Cody e Buddy Roosevelt (*Ranchers di Tonto*), Bryant Washburn (*capitano Simmons*), Vester Pegg e Joseph Rikson (*gli altri due Plummer*), William Hoffer (*un sergente*) - *produzione*: Walter Wanger *per la* United Artists - *prima visione americana*: 2 marzo 1939; *prima visione italiana*: novembre-dicembre 1940 (« Corso » di Milano e « Supercinema » di Roma) - *durata*: 97 minuti - *lunghezza*: m. 2604 - *distribuzione*: United Artists.

Titoli delle versioni: *Ombre rosse* (italiana), *La chevauchée fantastique* (francese), *La diligencia* (spagnola), *Höllenfahrt nach Santa Fè* (tedesca), *Diligencen* (danese).

Bibliografia

Volumi e saggi che ci sono stati utili nella stesura del presente lavoro:

STORIA AMERICANA

JAMES TRUSLOW ADAMS: « Epopea dell'America » (The Epic of America), edizione italiana, A. Corticelli, Milano 1937.
ANDRÉ MAUROIS: « Histoire des Etats-Unis », Albin Michel, Paris 1947.
ALLAN NEVINS-HENRY S. COMMAGER: « America, la storia di un popolo libero » (The Pocket History of the United States), edizione italiana, Einaudi 1947.
EMILE DAVIE: « Profile of America », Crowell Co.New-York, 1954.
JEAN CANU: « Storia degli Stati Uniti » (Histoire des Etats-Unis), edizione italiana Garzanti, Milano 1954.

LETTERATURA AMERICANA

ELIO VITTORINI (a cura di): « Americana », Bompiani, Milano 1943.
CESARE PAVESE: « La letteratura americana e altri saggi », Torino, Einaudi 1953.
EMILIO CECCHI: « Scrittori inglesi e americani », Mondadori, Milano 1954.
ALFRED KAZIN: « Storia della letteratura americana », Longanesi, Milano 1952.

IL FAR WEST E GLI INDIANI (storia, leggenda, letteratura, arte, folklore ecc.).

MARK TWAIN: « Roughing it », Harper New York, ediz. 1913.
BRET HARTE: « Stories of the old West », Somerset, New-York 1940.
WALTER NOBLE BURNS: « Tombstone, an Iliad of the South-West », Penguin Book, New-York, 1946.
ELIE SIEGMEISTER: « Work And Sing », William R. Scott, New-York 1944.
HARRY E. MAULE (a cura di): « Great tales of the American West », Modern Library, NewYork, 1945.

WILLIAM TARG (a cura di): « The American West », The World Publishing Co, Cleveland 1946.
BRET HARTE: « The best short stories », Modern Library, New-York 1947.
HAROLD MCCRACKEN: « Frederic Remington, artist of the Old West », J. B. Lippincott Co., New-York 1947.
FRANCIS PARKMAN: « The Oregon Trail », Penguin Books, Harmondsworth 1949.
JAMES HORAN: « Uomini disperati » (Desperate men), edizione italiana, Longanesi, Milano 1951.
R. CROFT-COOKE-W. S. MEADMORE: « Buffalo Bill » (Buffalo Bill), edizione italiana, Longanesi, Milano 1953.
PIERO PIERONI: « Pellerossa », Vallecchi, Firenze 1954.
CHARLES HAMILTON: « Sul sentiero di guerra » (« Cry of the Thunderbirt »), edizione italiana, Feltrinelli, Milano 1956.
DARIO PACCINO: « Arrivano i nostri! », edizioni del Gallo, Milano 1956.

STORIE DEL CINEMA AMERICANO (od *anche* del cinema americano).

FRANCESCO PASINETTI: « Storia del cinema dalle origini a oggi », Bianco e nero, Roma, 1939.
LEWIS JACOBS: « L'avventurosa storia del cinema americano » (The Rise of the American Film), edizione italiana Einaudi, Torino 1952.
GEORGES SADOUL: « Histoire générale du cinéma », Denoël, Paris.

STORIE SU ARGOMENTI PARTICOLARI (Nordismo e Sudismo).

PETER NOBLE: « The Negro in Films », Skelton Robinson, London 1948.

IL FILM WESTERN.

ANTONIO CHIATTONE: « Il film Western », Poligono, Milano 1949.
J.L. RIEUPERYROUTH e A. BAZIN: « Le Western, ou le cinéma américain par excellence », éditions du Cerf, Paris 1953.
TULLIO KEZICH (a cura di): « Il Western è maggiorenne », Zigiotti, Trieste 1953.

VARI

FRANCESCO PASINETTI: « Filmlexicon », Filmeuropa, Milano 1948.

SAGGI E ARTICOLI IN RIVISTE E ANTOLOGIE, INDEX E VARI

Su John Ford

WILLIAM PATRICK WOOTTEN: « An Index to Creative Work of J.F. (in Index Serie of Sight and Sound, London n. 13, 1948).
TULLIO KEZICH: « John Ford, un sudista del Nord » (in « Filmcritica » n. 3, febbraio 1951).
TULLIO KEZICH: « John Ford e la cronaca del West » (in « Cinema » n.s., n. 95, 1952).
OSVALDO CAMPASSI: « Soldati di J.F. e di Giovanni Fattori » (in « Cinema » n.s., n. 66, 1952).
FRANK S. NUGENT: « John "il ribelle" » (in Cinema) v.s., n. 23, 1947.

Su « Stageoach »

DUDLEY NICHOLS: « Fare uno scenario » (in « Cinema » v.s., n. 79, 1939).
VICE: *Ombre rosse* (in « Cinema » v.s., n. 106, 1940).
PASINETTI FRANCESCO: « Climi americani » (in « Primato » n. 19, 1940).
ROBERTO REBORA: « Umanità di personaggi sulla traballante diligenza » (in « Cinema » n.s., n. 50, 1950).
ROBERTO CHITI: « Vecchi film al microscopio »: *Ombre rosse,* in « Lavoro nuovo », 1956.

Sugli attori di « Stagecoach »

TULLIO KEZICH: « Galleria: John Wayne » (in « Cinema » n.s., n. 63, 1951).
M. OTTAVIANI: « Galleria: Claire Trevor » (in Cinema » n.s., n. 60, 1951).
GIULIO CESARE CASTELLO: « Alfabeto minore di Hollywood » (in « Cinema » n.s., n. 72 e segg., 1952).
TINO RANIERI: « Cowboys attori e attori cowboys » (in « Il Western è maggiorenne » - vedi *Volumi*).

Sugli altri film di Ford (limitatamente alla critica, di varie tendenze, del dopoguerra).

ANTONIO CHIATTONE: « Il cavallo d'acciaio » (in « Cinema » n.s., n. 8, 1949).
GUIDO ARISTARCO: *Il massacro di Fort Apache* (in « Cinema » n.s., n. 2, 1948).
F. P. *Sfida infernale* (in « Bianco e nero » n. 1, 1948).
G. C. *Il massacro di Fort Apache* (in « Bianco e nero », n. 8, 1948).
F. DI GIAMMATTEO: *In nome di Dio* (in « Bianco e nero », n. 12, 1950).
VICE: *Rio Bravo* (in « Cinema » n.s., n. 63, 1951).
GUIDO ARISTARCO: *Furore* (in « Cinema » n.s., n. 88, 1952).
TULLIO KEZICH: *Furore* (in « Rassegna del Film » n. 4, 1953).
(Editoriale): « Paura e pregiudizio » (in « Rassegna del Film » n. 4, 1953).
GIULIO CESARE CASTELLO: *Il sole splende alto* (in « Cinema » n.s., n. 103, 1953).
FERNALDO DI GIAMMATTEO: *Il sole splende alto* (in « Rassegna del Film », n. 14, 1953).
MARIO PRETTI: « Le due Irlande di Ford » (in « Rassegna del Film », n. 12, 1953).
VICE: *Uomini alla ventura* (in « Cinema Nuovo », n. 7, 1953).
GIULIO CESARE CASTELLO: *Mogambo* (in « Cinema » n.s., n. 143, 1954).
NINO GHELLI: *La lunga linea grigia* (in « Bianco e Nero », n. 12, 1955).
PASQUALE OJETTI: *La lunga linea grigia* (in « Cinema » terza serie, n. 155, 1956).
PASQUALE OJETTI: *Mister Roberts* (in « Cinema » terza serie, n. 160, 1956).
VICE: *Sentieri selvaggi* (in « Cinema Nuovo », n. 92, 1956).

Sul western in generale.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « Paradiso perduto » (in « Cinema » v.s., n. 14, 1949).
GIULIO CESARE CASTELLO: « Storia e Romanzo del film western » (in « Sipario », n. 42, 1949).
TULLIO KEZICH: « Il Western è maggiorenne » (in « Cinema » n.s., n. 42, 1950).
ROBERTO PAOLELLA: « Go West young man » (in « Bianco e nero », n. 1, 1954).
MARIO QUARGNOLO: « La saggistica del western » (in « Bianco e Nero ». n. 2, 1955).

Sul problema indiano

MARIO QUARGNOLO: « Prima di *Broken Arrow* » (in « Bianco e Nero », n. 3, 1955).
EUGENIO TROISI: « Tomahawk e 'Raggio di Luna' » (in « Cinema » terza serie, n. 165, 1956).

Sul Nordismo e Sudismo.

TULLIO KEZICH: « I nostalgici del " Dixie " e la difesa della razza » (in « Cinema » n.s., n. 87, 1952).

Sulla musica western.

ROBERTO LEYDI: Ballads, favorites and square dances (vedi Volumi - Kezich).

Letture indispensabili per l'intelligenza di « Stagecoach ».

ERNEST HAYCOX: « Stage to Lordsburg » (trovasi nell'antologia di E. Maule, vedi Bibliografia-Volumi).
DUDLEY NICHOLS: « Fare uno scenario » (vedi Bibliografia-Saggi).
Anonimo: « Trail to Mexico » (parole e musica del *tune*), vedi Bibliografia nella raccolta di S. Siegmeister).

Testimonianza di Vergano

di *LINO DEL FRA*

La scomparsa di Aldo Vergano cade in una congiuntura tutt'altro che lieta per il cinema italiano: una congiuntura di disorientamento morale, di crisi espressiva, di carenza di energie creative. Una morte, quella di Vergano, che può assumere un significato emblematico, quasi che il regista, provato più di molti altri dal malessere del nostro cinema, non abbia potuto sopravvivere allo scoraggiamento e allo sconforto. Vergano è stato colpito dalla malattia mentre in una solitudine pesante e disperata stava scrivendo le sue memorie. « Cronache degli anni perduti » doveva intitolarsi il suo libro. Non senza qualche ragione: da tempo il mondo del cinema aveva messo in disparte il regista dimenticandolo, ignorandolo. Eppure, egli aveva lavorato con onestà e modestia offrendo un contributo che giustizia vuole debba essere considerato non privo di risultati significativi. Se possiamo comprendere l'amarezza che aveva spinto Vergano a considerare *perduto* il suo trentennio di attività cinematografica, dobbiamo riconoscere, non in termini di commosso ricordo, ma su un piano di rigorosità critica, che per la nostra cinematografia la sua attività non è stata inutile, non si è risolta soltanto in un esercizio di mestiere, non può essere considerata « perduta »

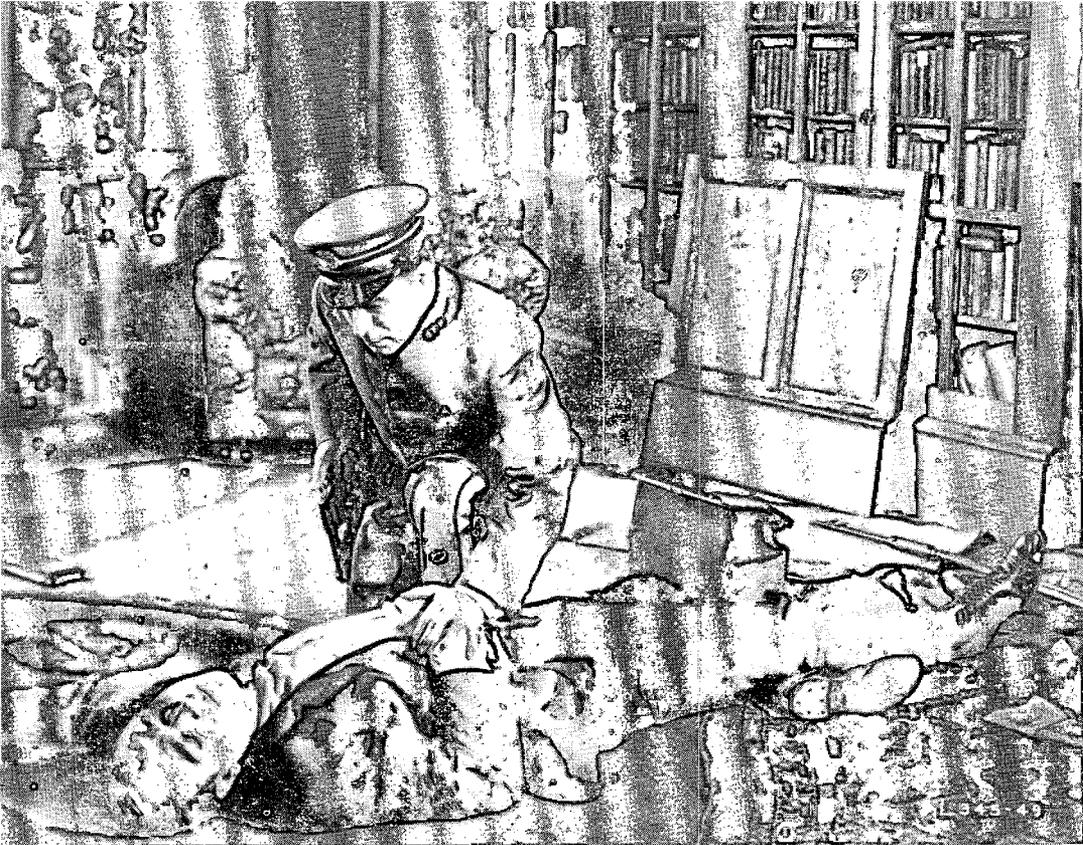
Non a caso Vergano è stato tra i protagonisti di due momenti di rinascita del cinema italiano. Le lontane battaglie di « Cinematografo » (1929) e lo sviluppo del neorealismo risultano legati in maniera indiscutibile al nome del regista, che in essi portò la sua esperienza di antifascista, di uomo attento e sensibile ai problemi culturali ed artistici del suo tempo.

In ambedue le occasioni, il suo comportamento risultò coerente e coraggioso. Egli seppe lavorare per un cinema di effettiva avanguardia e di concreto impegno umano. Non era facile, nel 1929, indicare quale fosse la strada migliore per la nostra cinematografia.

A quel tempo Vergano collaborava ai periodici diretti da Alessandro Blasetti (« Lo schermo », « Lo spettacolo d'Italia », « Cinematografo »). Nei suoi scritti egli poneva l'accento sulla necessità di seguire con attenzione le esperienze cinematografiche degli altri paesi, per imprimere a quel che restava della nostra produzione un indirizzo legato ai problemi e alle istanze più vitali che venivano da oltre confine. Vergano, in altri termini, insisteva sulla necessità di sprovincializzare il mondo del cinema italiano, intuendo, insieme ai suoi amici, quale fosse l'unica strada della rinascita. Naturalmente i suoi articoli, al pari di quelli di Blasetti, di Barbaro, di Solaroli eccetera, appaiono oggi approssimativi e confusi. Tuttavia, pur volendo mantenerci lontani da ogni superficiale « giustificazionismo storico » è bene ricordare che il contributo di quei giovani, se paragionato alla cultura e agli indirizzi critici del tempo, lasciava trasparire, nonostante l'ingenuità e la sprovveduta baldanza, un fermento problematico, un'ansia del nuovo difficilmente ravvisabili in altri settori del nostro mondo artistico e culturale, che in quegli anni andava chiudendo porte e finestre per ripiegarsi in una tematica sterile, distratta e lontana dai motivi del pensiero europeo. Non a caso *l'équipe* di « Cinematografo » rivolgeva la sua attenzione all'approfondimento dei problemi tecnici, e quindi alla produzione americana; non a caso guardava all'espressionismo tedesco dei Lang, dei Murnau, dei Dupont, come a una correnete vitale per i suoi contributi stilistici e per la sua rivolta espressiva contro la piattezza usuale delle opere « di commercio »; non a caso gli echi dei successi internazionali dei grandi film di Eisenstein e di Pudovkin, erano attentamente raccolti e propagandati dalle pagine di « Cinematografo ». La stessa contradditorietà delle tendenze e dei motivi studiati e difesi, pur provocando a volte avventatezze di giudizio e confusioni, sottolineava il desiderio di cogliere ogni suggerimento per imboccare strade originali anche se difficili. E quel che più conta, Blasetti, Vergano, i loro amici ebbero la capacità e la forza di superare il momento della critica e della acquisizione tentando con *Sole* una esperienza nuova. Essi riuscirono in altri termini a trasferire le loro istanze dal terreno della *teoria* a quello della pratica, quasi a verificare la validità della prima, dimostrando che i loro principi, discutibili e approssimativi quanto si vuole, non riposavano però sull'astrazione o su velleità di natura intellettualistica.

Aldo Vergano fu, dopo Alessandro Blasetti, l'artefice principale di *Sole*. Ne ideò il progetto, ne scrisse la sceneggiatura, ne seguì la realizzazione. Si era nel 1929: Blasetti non sembrava alieno dallo esordire nella regia con una vicenda di sapore patriottardo. Vergano, costretto dal fascismo a interrompere la sua carriera di giornalista, usciva in quegli anni da una triste quanto formativa esperienza nell'Italia del sud, dove, per vivere, aveva svolto un'attività di venditore ambulante. Fu quindi naturale per lui proporre a Blasetti un soggetto sulla vita delle popolazioni pontine, di una zona depressa che per la sua miseria e l'arretratezza sociale poteva offrire motivo per un discorso lontano dall'ottimismo di maniera, dalla retorica, dal luogo comune. Il punto di partenza appariva — in quanto tale — valido e non privo di prospettive anche se, in effetti, la sceneggiatura non riuscì compiutamente ad evitare alcuni moduli letterari allora in voga. La regia di Blasetti offrì al film una gamma espressiva dotata di valori plastici. Il taglio delle inquadrature, il gusto luministico, l'accuratezza scenografica, lo stesso ritmo del montaggio, nervoso, ricco di contrasti, indicavano come i realizzatori avessero tenuto presenti le suggestioni del miglior cinema straniero, anche a costo di cadere in un certo manierismo antologico. *Sole* fu realizzato da una cooperativa di lettori e di collaboratori di « Cinematografo »; una cooperativa che presto si sciolse, parallelemente al cessare della pubblicazione della rivista.

Il gruppo non seppe mantenersi unito: non seppe continuare la sua battaglia di rinnovamento; al lavoro collettivo subentrò l'azione individuale. Quali le ragioni del carattere temporaneo e quasi occasionale che presiedette quell'incontro di interessi e di sia pur confuse problematiche? I giovani di *Sole* si arrestarono distratti o smarriti, dopo aver percorso soltanto i primi passi di una strada che poteva diventare rivoluzionaria. Certamente fece loro difetto una valida prospettiva culturale, la cui mancanza fu avvertita soltanto in modo parziale e confuso. Cosicchè, invece di stringere le forze per superare le proprie carenze, gli ostacoli e le blandizie esterne, il gruppo di *Sole*, malgrado tutto, scivolò su posizioni chiaramente personalistiche. Questa dispersione di energie, di intenzioni, appare oggi come il limite più grave di quell'esperienza, come il segno di tempi non lieti. Il decennio fra il '30 e il '40 rappresentò per Vergano un periodo di intenso lavoro, come sceneggiatore e direttore di produ-

ALDO VERGANO: *Il sole sorge ancora* (1946).

ZUKOR PRODUTTORE: *Cradle of Courage* di Lambert Hillyer (1920).
Sotto: *Affairs of Anatol* di Cecil B. De Mille (1921).

ZUKOR PRODUTTORE: Rodolfo Valentino in *Beyond the Rocks* di Sam Wood (1922) e (*sotto*) in *Monsieur Beaucaire* di Sidney Olcott (1924).

ZUKOR PRODUTTORE: *Saturday Night* di Cecil B. De Mille (1922).
Sotto: *Foolish Wives* di Erich von Stroheim (1922).

zione di film, quasi tutti privi di valore artistico. Tuttavia in quegli anni Vergano riuscì a conquistare un mestiere e sopratutto una possibilità di vita, anche se il fascismo non dimenticò mai che il futuro regista di *Il sole sorge ancora* aveva avuto il coraggio di denunciare uno dei quadrumviri, il De Bono, come mandante dell'assassinio di Matteotti. Le collaborazioni più significative di quel periodo furono per Vergano quelle con Goffredo Alessandrini (*Seconda B*, 1934; *Cavalleria*, 1936), e con Amleto Palermi (*S. Giovanni Decollato*, 1940, in cui lavorò anche Cesare Zavattini); opere queste che si fecero notare per il buon livello della sceneggiatura, per la fresca spontaneità di due di esse (*Seconda B* e *S. Giovanni decollato*) e per la lodevole accuratezza di rievocazione propria di *Cavalleria*. Il carattere estemporaneo di questi lavori dimostra tuttavia come Vergano non fosse in grado, anche a causa delle circostanze esterne che lo condizionavano, di esprimere un preciso e continuo discorso creativo.

Maggiormente coerente, forse, la sua attività di regista, in cui una convincente vena epica si fondeva con equilibrio ed armonia ad istanze psicologiche e morali lontane dallo scivionismo e dalla retorica. In *Pietro Micca* (1938), Vergano palesava una notevole sicurezza nell'impiego del mezzo tecnico e un senso del racconto « storico » a tratti elaborato e solenne. Cinque anni più tardi, in piena guerra, con *Quelli della montagna* (1943), egli confermava le sue doti di narratore che non aveva dimenticato la lezione stilistica del miglior Blasetti alla quale aggiungeva un più vigile equilibrio senza eguagliarne però il vigore e la fecondità espressiva. Nonostante la collaborazione alla sceneggiatura di uomini compromessi con il fascismo — Corrado Pavolini tra gli altri — Vergano riusciva a tratti a suggerire, sia pure in toni timidi e smorzati, una dimensione autentica e drammatica della guerra e della psicologia dei combattenti, in stridente contrasto con gli stonati squilli di tromba degli aedi del regime. Al termine del conflitto, dopo quindici anni di attività cinematografica, il regista era in grado di offrire al nuovo cinema italiano un patrimonio morale e civile indiscusso. Egli aveva saputo non compromettere se stesso; aveva avuto la forza di non bruciare incensi, di non scendere il declino della rinuncia. Era tra i pochi che potevano guardare al proprio passato con tranquilla coscienza.

Il sole sorge ancora — che nella storia del cinema italiano occupa un posto di rilievo — è certamente il risultato più significativo e meritato della sua coerenza. L'apporto determinante di Vergano alla realizzazione del film e quindi il suo contributo allo sviluppo del neorealismo, sono stati più volte dimenticati e negati. Si è addirittura espressa l'opinione che la regia di *Il sole sorge ancora* non fosse opera di Vergano, ma in prevalenza dei suoi collaboratori. I precedenti film del regista, pur nei loro limiti, testimoniano ampiamente il contrario. Del resto, se ci sembra indiscutibile che in sede di sceneggiatura Vergano si sia giovato di un sensibile apporto esterno, non crediamo di essere lontani dal vero ritenendo che la regia del film sia stata frutto della sua intelligente sensibilità. Giudizio questo confermato ampiamente dalle opere realizzate negli anni successivi da Giuseppe De Santis e da Carlo Lizzani. In realtà, le influenze sulla regia di *Il sole sorge ancora* debbono essere ricercate in tutt'altra direzione. Nel film appaiono infatti ben presenti i ricordi del verismo francese tra le due guerre, e, a tratti, le suggestioni di *1860*. Questi motivi risultano amalgamati in larga misura, grazie a una notevole sicurezza di racconto e sono resi unitari in funzione di un preciso indirizzo neorealistico. La personalità di Vergano partecipava così, con un timbro originale, alla nuova tendenza del nostro cinema. Le stesse deficienze dell'opera (a tratti molto sensibili) rappresentano la testimonianza — confusa e implicita — di un generoso sforzo di approfondimento tematico. Il fastidioso schematismo qua e là affiorante — in specie nella descrizione del mondo dell'alta borghesia — appare infatti determinato dal desiderio di delineare una completa dialettica sociale e di scandagliare per quanto possibile le cause più intime della lotta partigiana. L'approssimazione ideologica e quindi la debolezza dell'ispirazione non consentirono a Vergano — nè del resto ai suoi sceneggiatori — di raggiungere risultati del tutto chiari e accettabili. Certamente l'istinto del Rossellini di *Paisà* appare di gran lunga più convincente e poeticamente risolto. Ma Rossellini puntava la sua profonda carica emotiva sulla cronaca bruciante, mentre *Il sole sorge ancora* voleva essere un tentativo di intraprendere la strada aspra e difficile di un autentico racconto storico. Al grido altissimo di rivolta e di orrore di Rossellini, Vergano voleva far seguire, forse, un discorso più articolato e critico. E nono-

stante i cedimenti, le sequenze semplicistiche, le distinzioni squadrate con l'accetta, il regista riuscì a muoversi, sia pure limitatamente, nell'ambito della nuova prospettiva, sacrificando soltanto in parte la felicità della narrazione. Che la strada indicata da *Il sole sorge ancora* fosse irta di ostacoli, di trabocchetti, di difficoltà, è testimoniato del resto dall'ulteriore sviluppo del cinema italiano che soltanto con *Senso* ci offre l'esempio di un'opera cinematografica sufficientemente risolta sul piano del racconto storico.

Dopo *Il sole sorge ancora,* Aldo Vergano diresse altri sei film. Costretto dalla necessità economica a realizzare opere di infimo livello, egli fu anche ostacolato nel suo lavoro da censure burocratiche e da preclusioni ideologiche che in questi ultimi anni, unitamente alla sua sfiducia verso gli ambienti in cui militava dall'immediato dopoguerra, lo hanno condotto all'isolamento, alla crisi, alla morte in disperata solitudine.

Filmografia

Direttore di produzione

1933 VOCE LONTANA - *regia*: Guido Brignone - *produzione*: Cines.

1934 SECONDA B - *regia*: Goffredo Alessandrini - *produzione*: Icar.

1935 DON BOSCO - *regia*: Goffredo Alessandrini - *produzione*: Compagnia Italiana Lux.

GINEVRA DEGLI ALMIERI - *regia*: Guido Brignone - *produzione*: Icar-Capitani.

1941 LUNA DI MIELE - *regia*: Giacomo Gentilomo - *produzione*: Iris-Incine.

Soggetti e sceneggiature

1929 SOLE - *regia*: Alessandro Blasetti - *soggetto*: Aldo Vergano - *sceneggiatura*: Aldo Vergano e Alessandro Blasetti - *produzione*: Augustus.

1931 LA SCALA - *regia*: Gennaro Righelli - *soggetto*: da una commedia di Pier Maria Rosso di San Secondo - *sceneggiatura*: Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

PATATRAC - *regia*: Gennaro Righelli - *soggetto*: Dino Falconi e Gino Rocca - *sceneggiatura*: Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

VELE AMMAINATE - *regia*: Anton Giulio Bragaglia - *soggetto e sceneggiatura*: Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

1932 DUE CUORI FELICI - *regia*: Baldassarre Negroni - *soggetto*: da « Geschäft mit Amerika » di Paul Frank e Ludwig Hirschfeld - *sceneggiatura*: Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

LA CANTANTE DELL'OPERA - *regia*: Nunzio Malasomma - *soggetto*: Gino Rocca - *sceneggiatura*: Mario Soldati e Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

LA TELEFONISTA - *regia*: Nunzio Malasomma - *soggetto*: H. Rosenfeld - *sceneggiatura*: Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

L'ARMATA AZZURRA - *regia*: Gennaro Righelli - *scenario*: Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

SETTE GIORNI CENTO LIRE - *regia*: Nunzio Malasomma - *soggetto*: Oreste Biancoli *e* Dino Falconi - *sceneggiatura*: Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

1933 VOCE LONTANA - *regia*: Guido Brigione - *soggetto*: Luigi Bonelli *e* Alessandro De Stefani - *sceneggiatura*: Raffaello Matarazzo, Alessandro De Stefani *e* Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

NON SON GELOSA - *regia*: Carlo Ludovico Bragaglia - *soggetto*: Augusto Genina - *sceneggiatura*: Alessandro De Stefani *e* Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

IL PRESIDENTE DELLA BA.CE.CRE.MI - *regia*: Gennaro Righelli - *soggetto*: Pio Vanzi - *sceneggiatura*: Alessandro De Stefani, Pio Vanzi, Aldo Vergano - *produzione*: Cines.

1934 SECONDA B. - *regia*: Goffredo Alessandrini - *soggetto*: Umberto Barbaro - - *sceneggiatura*: Umberto Barbaro, Goffredo Alessandrini, Aldo Vergano - *produzione*: Icar.

1935 DON BOSCO - *regia*: Goffredo Alessandrini - *soggetto*: Aldo Vergano *e* don Uguccioni - *sceneggiatura*: Goffredo Alessandrini, O. Castellino, Aldo Vergano - *produzione*: Compagnia Italiana Lux.

AMORE - *regia*: Carlo Ludovico Bragaglia - *soggetto*: Amleto Palermi - *sceneggiatura*: Curt Alexander, Carlo L. Bragaglia, Aldo Vergano - *produzione*: Artisti Associati.

1936 CAVALLERIA - *regia*: Goffredo Alessandrini - *soggetto*: Salvator Gotta *e* Oreste Biancoli - *sceneggiatura*: Goffredo Alessandrini, Aldo Vergano, Fulvio Palmieri - *produzione*: I.C.I.

E' TORNATO CARNEVALE - *regia*: Raffaello Matarazzo - *soggetto*: dalla commedia omonima di Guido Cantini - *sceneggiatura*: Aldo De Benedetti, *e* Aldo Vergano - *produzione*: Tiberia Film.

L'ALBERO DI ADAMO - *regia*: Mario Bonnard - *soggetto*: dalla commedia «Il successo» di Alfredo Testoni - *sceneggiatura*: Aldo Vergano, Corrado Alvaro, Gherardo Gherardi - *produzione*: Manenti.

1937 SONO STATO IO! - *regia*: Raffaello Matarazzo - *soggetto*: dalla commedia « Sarà stato Giovannino » di Paolo Riccora - *sceneggiatura*: Aldo Vergano, Raffaello Matarazzo, Giuseppe Amato - *produzione*: Amato.

GLI UOMINI NON SONO INGRATI - *regia*: Guido Brignone - *soggetto*: da una commedia di Alessandro De Stefani - *sceneggiatura*: Ettore M. Margadonna *e* Aldo Vergano - *produzione*: Imperator Film.

MARCELLA - *regia*: Guido Brignone - *soggetto*: dalla commedia di Victorien Sardou - *sceneggiatura*: Aldo Vergano *e* Carlo Bugiani - *produzione*: Safa-Appia.

1938 IL CONTE DI BRECHARD - *regia*: Mario Bonnard - *soggetto*: Giovacchino Forzano - *sceneggiatura*: Mario Bonnard, Amedeo Castellazzi, Aldo Vergano, Ivo Perilli - *produzione*: Eia-Amato.

PER UOMINI SOLI - *regia*: Guido Brignone - *soggetto*: Luciano Doria - *sceneggiatura*: Aldo Vergano *e* Nino Giannini - *produzione*: Romulus-Lupa Film.

1939 I FIGLI DELLA NOTTE - *regia*: Benito Perojo - *soggetto*: Torrado e Novarro - *sceneggiatura*: Aldo Vergano *e* Benito Perojo - *produzione*: Imperator Film.

TORNA, CARO IDEAL! - *regia*: Guido Brignone - *soggetto*: Ettore M. Margadonna *e* Aldo Vergano - *sceneggiatura*: E. M. Margadonna, Aldo Vergano, Gherardo Gherardi - *produzione*: Safa.

LA NOTTE DELLE BEFFE - *regia*: Carlo Campogalliani - soggetto: dalla commedia « Il passatore » di Alberto Donini *e* Guglielmo Zorzi - *sceneggiatura*: Aldo Vergano *e* Sergio Amidei - *produzione*: Iris.

1940 IL CAVALIERE DI KRUJA: - *regia*: Carlo Campogalliani - *soggetto*: Aldo Vergano e Carlo Malatesta - *sceneggiatura*: Gian Gaspare Napolitano, Aldo Vergano, Carlo Malatesta, Alberto Spaini - *produzione*: Capitani Film.

SAN GIOVANNI DECOLLATO - *regia*: Amleto Palermi - *soggetto*: dalla commedia omonima di Nino Martoglio - *sceneggiatura*: Cesare Zavattini, Amleto Palermi, Aldo Vergano - *produzione*: Capitani Film.

1941 LA DONNA PERDUTA - *regia*: Domenico Gambino - *soggetto*: dall'operetta omonima di Giuseppe Pietri - *sceneggiatura*: Mariani Dell'Anguillara e Aldo Vergano - *produzione*: Iris.

1942 PERDIZIONE - *regia*: Carlo Campogalliani - *soggetto*: Alessandro De Stefani - *sceneggiatura*: Alessandro De Stefani e Aldo Vergano - *produzione*: Scalera.

1947 SPERDUTI NEL BUIO - *regia*: Camillo Mastrocinque - *soggetto*: dal dramma omonimo di Roberto Bracco - *riduzione e sceneggiatura*: Aldo Vergano, Fulvio Palmieri, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Camillo Mastrocinque - *produzione*: Edi-Romana Film.

Regie

1932 FORI IMPERIALI - *regia*: Aldo Vergano (*documentario di 297 metri*) - *produzione*: Cines.

1938 PIETRO MICCA - *regia*: Aldo Vergano - *soggetto*: Aldo Vergano dal romanzo « I dragoni azzurri » di L. Gramegna - *sceneggiatura e dialoghi*: Ettore M. Margadonna, Aldo Vergano, Sergio Amidei - *fotografia*: Ugo Lombardi - *scenografia e costumi*: Mollino, Carlo Levi e Italo Cremona - *musica*: G. Federico Ghedini - *montaggio*: Guy Simon - *interpreti*: Guido Celano, Renato Cialente, Mino Doro, Camillo Pilotto, Rossana Masi, Elsa Camarda, Clara Calamai, Olga Pescatori, Franco Angera, Giovanni Torrigiani, Vittorio Capanni, Sandro Ruffini, Sandro Dani, Gino Viotti, Giovanni Cimara, Cesare Pianigiani, Gemma D'Alba, Alfredo Robert, Corrado De Cenzo, Silvio Bagolini, Felice Minotti, Bianca Stagno Bellincioni, il piccolo Corrado Torrigiani, Ada Sabatini, Valerio Gaist, Enrico Marroni, Carlo Petruzzelli, Armando Annuale, Manolo Borromeo, Walter Lazzaro, Guglielmo Morresi, Alessandro Antonelli, Amedeo Vecci - *produzione*: Taurinia Film.

1943 QUELLI DELLA MONTAGNA - *regia*: Aldo Vergano - *supervisione*: Alessandro Blasetti - *soggetto*: Cino Betrone - *sceneggiatura*: Alessandro Blasetti, Corrado Pavolini, Sergio Pugliese, Alberto Spaini, Aldo Vergano - *fotografia*: Mario Craveri - *scenografia*: Vittorio Valenti e Tullio Maciocchi - *musica*: Annibale Bizzelli - *interpreti*: Amedeo Nazzari, Mariella Lotti, Mario Ferrari, Ori Monteverdi, Cesco Baseggio, Annibale Betrone, Oscar Andriani, Sennuccio Benelli, Nico Pepe, Ugo Sasso, Renato Malavasi, Walter Lazzaro, Antonio Marietti, Domenico Serra, Nino Cobelli, Carlo Cassola, Maria Romi Corona, Giuseppe Pagliarini, Antonio Corevi, Chigi, Varale, E. Fatiganti - *produzione*: Api-Lux.

1946 IL SOLE SORGE ANCORA - *regia*: Aldo Vergano - soggetto: Giuseppe Gorgerino, da un'idea di Anton Giulio Majano - *sceneggiatura*: Guido Aristarco Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Aldo Vergano, Carlo Alberto Felice - *fotografia*: Aldo Tonti - *scenografia*: Fausto Galli - *musica*: Giuseppe Rosati - *interpreti*: Elli Parvo, Lea Padovani, Vittorio Duse, Massimo Serato, Checco Rissone, Carlo Lizzani, Lia Gollmar, Egisto Olivieri, Gillo Pontecorvo, Aldo Vergano, Raf Pindi, Ruggero Jacobbi, Glauco Viazzi, Nino Tonietti, Ada Cristina Almirante, Diana Varallo, Piera Gobbi, Riccardo Tassani, Marco Sevi, Alfonso Gatto, Aldo Lombardi, Marco Sarri, Cesare Brusa, Renato Weisner, Daniela Moravia, Giuseppe De Santis, Checco Durante, Antonio Marietti, Mirko Ellis, Cesare Canevari, Stefano Terra, e Maruska - *produzione*: A.N.P.I.

1949 CZARCI ZLEB: *regia*: Tadeusz Kanski e Aldo Vergano - *soggetto*: Tadeusz Kanski - *sceneggiatura*: Tadeusz Kanski, Aldo Vergano, Umberto Barbaro - *fotografia*: Adolf Forbert - *scenografia*: Roman Mann - *musica*: Kazimierz Serocki - *montaggio*: Tadeusz Kanski e Aldo Vergano - *interpreti*: Tadeusz

Schmidt, Alina Janowska, Zbigniew Skowronski, Klemens Mielczarek, Janusz Sciwiarski, Wladislaw Kaczmarski, Tadeusz Kanski, S. Wlodek, M. Melina, W. Viaczmiski, A. Krzeptowski - *produzione*: Wytw, Filmóv Fabularnyck w Lodzi (realizzato in Polonia).

1950 I FUORILEGGE (Montelepre) - *regia*: Aldo Vergano - *soggetto*: Giuseppe Mangione, Gianpaolo Callegari, Leopoldo Trieste, O. G. Caramazza - *sceneggiatura*: Giuseppe Mangione, Gianpaolo Callegari, Leopoldo Trieste, Vinicio Marinucci, Ottorino G. Caramazza, Sergio Pugliese, Pino Mercanti, Aldo Vergano, Fede Arnaud - *fotografia*: Marco Scarpelli - *scenografia*: Peppino Piccolo - *musica*: Carlo Rustichelli - *montaggio*: Dolores Tamburini - *interpreti*: Ermanno Randi, Vittorio Gassman, Umberto Spadaro, Maria Grazia Francia, Rocco D'Assunta, Attilio Dottesino, Tino Buazzelli, Giovanna Galletti, Pier Luigi Costantini, Virginia Balistrieri, Anna Visconti, Leonardo De Mitri - *produzione*: Roma Film.

1951 SANTA LUCIA LONTANA (Santa Lucia luntana) - *regia*: Aldo Vergano - *soggetto*: Aldo Vergano - *sceneggiatura*: Aldo Vergano, Lucio Brenno *e* Luisi *fotografia*: Vincenzo Seratrice - *interpreti*: Ermanno Randi, Giulio Donnini, Maria Grazia Francia, Vittorio Duse, Franca Marzi, Paolo Dola, Lamberto Maggiorani, Lucio Brenno, Corrado Nardi, Rino Salviati, Gorella Gori, Giovanni Petti, Guglielmo Leoncini, Giulia Germani, Vittorio Bertolini - *produzione*: Circe Film.

LA GRANDE RINUNCIA - *regia*: Aldo Vergano - *soggetto*: dal romanzo « Suor Teresa » di Luigi Camoletti - *sceneggiatura*: Nino Stresa - *fotografia*: Sergio Pesce - *scenografia*: Alberto Boccianti - *musica*: Giuseppe Rosati - *interpreti*: Lea Padovani, Luigi Tosi, Wanda Carr, Liana Billi, Sandro Ruffini, Luigi Pavese, Donatella Marrosu, Mario Terribile, Benedetta Rutili, Paolo Reale, Nerio Bernardi, Miranda Campa, Gustavo Serena, Giuseppe Varni, Francesco Penza, Cesarino Barbetti - *produzione*: Colamonici-Montesi.

1952 AMORE ROSSO (Marianna Sirca) - *regia*: Aldo Vergano - *soggetto*: dal romanzo « Marianna Sirca » di Grazia Deledda - *sceneggiatura*: Giorgio Pàstina, Carlo Musso, Alberto Vecchietti, Giuseppe Mangione - *fotografia*: Adalberto Albertini - *scenografia*: Alberto Boccianti - *musica*: Franco Casavola - *montaggio*: Elena Zanoli - *costumi*: Maria De Matteis - *interpreti*: Marina Berti, Massimo Serato, Guido Celano, Arnoldo Foà, Marcella Rovena, Mario Terribile, Mario Corte, Mario Terri - *produzione*: Colamonici-Montesi.

1954 SCHICKSAL AM LENKRAD - *regia*: Aldo Vergano - *scenario*: Ruth Wieder *e* Wolf Dieter Friese - *fotografia*: Walter Tuch *e* M. Kirchner - *musica*: Hans Eisler - *interpreti*: Winfried Schatz, Harry Fuss, Emil Stöhr, Traute Wassler, Dorothea Neff, Hans Frank, Anton Gaugl, Michael Janisch, Hannes Siegel, Bert Fortell, Alfred Aichinger, Helmuth Kraus - *produzione*: Akkord Film, Wien (realizzato in Austria).

(a cura di ROBERTO CHITI)

Note

A Trento il festival dell'antimondanità

Quando nel 1952 alcuni appassionati di montagna, sostenuti quasi esclusivamente dal loro entusiasmo, avanzarono l'idea di organizzare a Trento un Festival cinematografico « specializzato », nelle loro intenzioni, che forse già sembravano troppo ambiziose, v'era di lanciare un concorso amatoriale di modeste pretese, disciplinato da un breve regolamento, il cui scopo fosse quello di riunire in una unica sede le opere amatoriali di montagna. Una manifestazione, quindi, quasi riservata ad un ristretto gruppo di entusiasti cultori dell'alpinismo e degli sport della montagna. Col passare degli anni, invece, il Festival ha assunto una precisa personalità per cui non è azzardato ritenerlo oggi tra le manifestazioni cinematografiche meglio organizzate. Certo manca al festival trentino un carattere mondano e spettacolare, ma questa lacuna va completamente a suo merito. Nel giro di cinque anni il carattere amatoriale si è gradatamente trasformato in semiprofessionale e le nazioni partecipanti sono aumentate considerevolmente di numero, talché nell'edizione 1957 venti nazioni erano presenti a Trento per un complesso di oltre cento film di corto, medio e lungometraggio. Un'affermazione che ricompensa gli appassionati organizzatori i quali, pur di dare autorevolezza alla loro manifestazione, hanno avuto il coraggio, superando personali simpatie, di estendere il campo anche a film d'altra natura.

La formula attuale, che contempla appunto film di montagna e film d'esplorazione, è certo indovinata e non solamente perché essa ha dato maggior vivacità e varietà al Festival, ma più ancora perchè ha possibilità di abbracciare due campi che hanno non pochi punti di contatto (esempio ne sia Hommes et cimes du Perou *di Lionel Terray, cui è andato quest'anno il gran premio « Città di Trento »). Ma il Festival trentino non vive solamente dell'attualità. Giustamente si è pensato che in questa sede dovevano essere ricordati i pionieri e coloro i quali più attivamente e con risultati più validi si erano dedicati al film di montagna. E' nata così nel 1955 la sezione « retrospettiva » che nelle tre edizioni sin qui svolte ha recato un notevole contributo a una più vasta conoscenza del film di montagna, offrendo in visione non solamente opere passate sui nostri schermi ormai da parecchi anni, ma presentando pure film inediti in Italia. Alla « personale » dedicata nel 1955 al regista Luis Trenker, del quale venne tra gli altri presentato l'ottimo* Der verlorene Sohn (Il figliuol prodigo, 1934), *seguì l'anno successivo una mostra retrospettiva del film francese di montagna e di esplorazione.*

Quest'anno la «personale» è stata dedicata al regista tedesco Arnold Fanck. E certo scelta migliore non poteva essere fatta. Attraverso i film visti, S.O.S. Eisberg (S.O.S. Iceberg, 1932), Die weisse Hölle vom Piz Palü, (La tragedia di Pizzo Palù, 1929), Der Ewige Traum (Balmat, 1934) *e* Der veisse Rausch (Ebbrezza bianca, 1931), *ci si è resi conto che la giuria non ha peccato d'ottimismo nè di generosità quando, in apertura del suo verbale, ha tenuto «anzitutto ad associarsi all'omaggio doverosamente reso dagli organizzatori del Festival ad Arnold Fanck, la cui opera ha influenzato diverse generazioni di cineasti». Data per scontata la importanza di Fanck quale pioniere del cinema di montagna, ciò non di meno ha veramente stupito la sua rilevante abilità nell'uso dei mezzi tecnici e non poche volte si è rimasti sconcertati di fronte a eccezionali brani ripresi in condizioni ambientali particolarmente sfavorevoli. L'eccellenza delle riprese, mai fini a se stesse nè compiaciute nella ricerca di effetti puramente spettacolari, la misura e la sensibilità con cui sono stati fissati gli aspetti più drammatici della natura che violentemente si ribella alla dominazione dell'uomo hanno provato, in maniera indiscutibile, quale impegno ed onestà il regista abbia profuso nella realizzazione delle sue opere. Alcuni brani, ove l'uomo solo lotta strenuamente nell'ansito di una conquista che reca il segno di una passione esaltante, hanno testimoniato quanto il cinema di montagna sia debitore a Fanck per il senso lirico della immagine e per la sorprendente suggestione di sequenze che, pur quasi documentaristiche, posseggono una elevata carica emotiva.*

Sopra tutto in Balmat, *quando il protagonista, inquadrato nella immensa distesa bianca battuta e sconvolta dalla tormenta, cerca di conquistare l'inviolata vetta del Monte Bianco, si è ritrovata una delle pagine più pure scritte da Fanck. Da un lato ci ha sorpresi per la estrema perfezione delle riprese che non nascondono alcun trucco, dall'altro ci ha soggiogati per il valore poetico delle immagini attestanti una purissima conquista dello spirito e dei sentimenti dell'uomo. Certo è questo uno dei ricordi più belli della sua "personale". Parecchie riserve vanno invece avanzate circa la costruzione drammatica delle opere presentate. Si è infatti rilevata, più o meno apertamente, in tutti i film di Fanck una notevole ingenuità di impianto narrativo che riduce i motivi drammatici a schemi troppo elementari. Manca in questi film, per altro così meritevoli, una sicura e solida struttura. L'enunciazione è troppo facile, scoperta, quasi infantile. Non appena la parte «documentaristica» lascia il posto all'intreccio, si avvertono le gravi lacune che impediscono al sincero attaccamento di Fanck alla montagna di legare con le passioni ed i conflitti umani. Resta solo il tentativo onesto, sincero, ma, a distanza di anni, decantato ormai il motivo originale della* ambientazione, *i limiti si stagliano netti. Comunque, pur tenendo conto di queste debolezze, vale ancor oggi quanto Kracauer ebbe a scrivere dei suoi film: «Chiunque li abbia visti ricorderà il candore abbagliante dei ghiacciai contro il cielo scuro per contrasto, il magnifico gioco di nubi che sembrano montagne sulle montagne, le stalattiti di ghiaccio appese ai tetti e ai davanzali di una piccola baita e nell'interno dei*

crepacci, strane strutture di ghiaccio destate a iridescente vita dalle torce di una squadra notturna di soccorso». Quanto l'insegnamento di Fanck sia stato utile per le generazioni seguenti lo abbiamo potuto apprezzare vedendo le molte decine di film in concorso. Tutti i realizzatori, chi più, chi meno, si sono riportati alle sue esperienze, ma solo pochissimi hanno saputo offrirci qualcosa di veramente orgininale, sebbene a loro vantaggio giochino i più recenti ritrovati della tecnica cinematografica e gli indiscutibili passi da gigante che il progresso ha compiuto nei cinque lustri che, grosso modo, distanziano gli attuali registi « di montagna » dai film di Fanck.

Il gran premio « Città di Trento » è stato quest'anno assegnato a Hommes et cimes du Perou *di Lionel Terray, un lungometraggio a* 16 *mm. in Kodakrome. Per la verità va detto che Terray ha badato molto di più agli "uomini" del Perù che alle "cime" di quella terra, tanto è vero che dei suoi mille metri di pellicola forse neppure un terzo è dedicato alla difficilissima scalata di un ghiacciaio. Il film, ovviamente, ci ha ricordato quell'*Impero del sole *di Gras e Craveri che lo scorso anno qui a Trento meritò il « Nettuno d'oro » quale migliore film di esplorazione. Un raffronto tra le due opere è difficile, chè esse nascono da intenti e scopi troppo diversi: spettacolare, commerciale e divulgativa in senso vasto quella italiana; autentica, genuina, forse un po' pedantesca quella francese. Certo più brani partono dall'osservazione di analoghe situazioni od ambienti, ma appena è iniziata la narrazione o la documentazione ci si accorge che gli autori hanno seguito strade nettamente diverse. Se Gras e Craveri hanno cercato effetti suggestivi sfruttando il colore locale con raffinato senso dell'inquadratura e non perdendo mai di vista gli scopi commerciali, Terray ha invece puntato il suo obiettivo sul dato "quotidiano", ignorando, ad un tempo, quanto poteva sapere di abusato folclore. Raffronti a parte (e potremmo farne parecchi in quanto anche Terray si è soffermato* non brevemente *su taluni tipici aspetti della vita peruviana — la raccolta del guano, le feste tradizionali, la vita dei lama, eccetera, —) vogliamo segnalare piuttosto la discutibile decisione della giuria che lo ha premiato quale miglior film di montagna. Il nostro dissenso non poggia sui meriti dell'opera, bensì sulla* qualifica *del film che, almeno a nostro vedere, appartiene per il 70% all'esplorazione. Sulla parte finale, quella propriamente di montagna, eccellente per fattura tecnica e significativa per il modo con cui è stata seguita nei particolari la eccezionale scalata, nessuna riserva può essere avanzata: è certo il più abile e drammatico brano di montagna che si sia visto in questo Festival. Meritevole quindi del premio maggiore? Certo, ma a patto che non facesse parte di un film che si propone un altro scopo, quello di dare un esauriente volto di una terra, dei suoi abitanti e « delle sue cime ».*

Tra gli incontri più interessanti vogliamo ricordare Sahara d'aujourd'hui *di Pierre Gout e* Ruf der Götter *di Dietrich Wawrzyn, due lungometraggi in cinemascope che si sono qualificati al secondo posto ex aequo tra i film d'esplorazione, categoria questa che non ha trovato un vincitore assoluto. Forse la giuria è stata eccessivamente severa nel suo verdetto, non assegnando il « Nettuno d'oro », ma è stata certo equa e giusta classificando*

in parità questi due film. Alternano, infatti, entrambi, brani di notevole suggestione a brani di scarso interesse; offrono aspetti inediti di una terra e, ad un tempo, ripetono certa oleografia locale che sa di cartolina illustrata; sfruttano sapientemente materiale già fissato da altri cineasti e, nel medesimo tempo, sprecano occasioni inedite. Poche volte ci è capitato di vedere due film così diversi (quello francese racconta la vita odierna del Sahara, squassata da uno straordinario fervore di iniziative industriali che vanno trasformando completamente il volto di quella terra infuocata, mentre quello tedesco racconta la vita di sempre dell'India) e pur così simili nei risultati. E neppure l'uso del cinemascope li differenzia chè, in entrambi, la ripresa panoramica è più volte usata con rara sapienza. Il film di Gout, premiato per « l'impiego eccezionalmente maturo dello schermo panoramico e del colore », ha i suoi pezzi migliori nella sequenza che contrappone una eccitante cavalcata di cavalieri berberi con lo sbuffante ansimare del treno che attraversa per una parte il deserto; nelle non comuni riprese aeree, alcune a tramonto inoltrato, nelle quali le metalliche sagome degli elicotteri acquistano fisionomia umana e quasi sembrano lanciate in un irreale balletto ed infine in una lentissima carrellata che, in assoluto silenzio, seguendo le tracce lasciate nella sabbia, va alla ricerca dell'uomo che la sete e il caldo hanno stroncato. Un pezzo veramente singolare che merita di essere citato a parte. Il film di Wawrzyn si è imposto, invece, per il modo con cui ha saputo comporre, entro un affresco di vasto respiro, i fasti e le miserie dell'India, la radicata e immensa fede religiosa e la lotta quotidiana, assillante, fiaccante, che l'uomo conduce per conquistarsi un piccolo bene terreno. V'è in questo alternarsi di temi e di motivi, che ci riportano all'aspetto fondamentale di questo immenso popolo di 300 milioni di anime, una sensibilità, una misura particolarmente rilevanti.

Delle opere di medio e corto metraggio vogliamo ricordare Il picco della Vittoria di E. Pokrovski e V. Pustovalov, premiato dalla Commissione cinematografica centrale del Club alpino italiano "per la fedele ed efficace documentazione di una grande impresa di alpinismo classico portata felicemente a compimento sulle aspre giogaie del Tian-Scian"; La grande muraglia di Mario Fantin e Guido Guerrasio, premiato con la « Genziana d'oro », « per la fedele documentazione di una impresa alpina compiuta in condizioni atmosferiche spesso avverse »; Addio Zambana di Bruno Rasia, premiato con la « Genziana d'argento », « per il patetico lirismo con cui ha illustrato la dolorosa sorte di un villaggio più volte sepolto dalle frane »; Freyr di Hubert Bastin, pure premiato con la « Genzana d'argento », « per l'abile registrazione su schermo panoramico di una scalata artificiale di allenamento su roccia ». Ma ancora andrebbero citati Routes de cimes di Jean Jacques Languepin (il cui ottimo spunto si è però dissolto in un racconto turistico di chiaro sapore propagandistico), S.O.S. Altitude di Mario Marret, tecnicamente pregevole per alcune riprese aeree di ottimo effetto spettacolare, e Disteghil di Alfred Gregory, rozzo nella forma, ma non privo di una singolare immediatezza cronistica.

I titoli che abbiamo ora ricordati, e quei pochi altri che ancora si potrebbero fare (alcuni appartenenti anche a film premiati), non debbono

però trarre in inganno sul livello della sesta edizione del Festival di Trento. Come ha avuto occasione di rilevare la giuria nel suo verbale — e noi ci permettiamo di fare nostre le sue parole — c'è ragione di compiarcersi con gli organizzatori per l'elevato numero di Nazioni partecipanti, che hanno consentito al Festival di presentare un vasto panorama, ma, in linea generale, va rilevata, rispetto al passato, una minore originalità di spunti ed una minore aderenza allo spirito del bando di concorso. Ciò non deve evidentemente impressionare oltre misura. Deve però suggerire agli organizzatori alcune modifiche da apportare alla loro manifestazione al fine di snellirla di quelle opere che recano solamente un contributo numerico. Una più attenta ed anche più severa "preselezione" gioverà al Festival che, allo stato attuale, non deve più badare al numero delle Nazioni e quindi delle opere partecipanti, ma alla loro qualità. La manifestazione trentina è ormai adulta e quindi talune concessioni "diplomatiche", pur se scusabili sino ad oggi, d'ora in avanti non avranno più ragione di essere. Il fatto piuttosto coraggioso, di avere rinunciato alla mondanità e al pubblico sofisticato, per puntare invece sul calore appassionato, sull'entusiasmo e la schiettezza della gente di montagna deve servire di sprone affinchè la settima edizione del Festival sia improntata a quel rigore artistico ch'è base d'ogni serio e valido incontro culturale.

CLAUDIO BERTIERI

« Remakes » e decadenza della commedia sofisticata

Stabilito e riconosciuto, senza la necessità di ulteriori dimostrazioni, che tra le prime vittime mietute dalla instabilità e dalla dispersione del decennio dopoguerra del cinema americano è stata quella particolare vetrina dell'umorismo nazionale, insolente e maliziosa, che si ama chiamare « sophisticated comedy », talune iniziative degli ultimi tempi nella stessa direzione starebbero a comprovare che la riutilizzazione tentata nel « genere » è anche più malinconica del suo tramonto. Imborghesite e inattuali, le ultime propaggini della sofisticata denunciarono, nel 1945, l'impossibilità di essere riversate nelle tendenze della commedia leggera, non rinnovate ma rivedute, che propendevano ormai per il tono « ritorno del reduce » o per le mutate possibilità del « musical » nel fasto del cinema a colori ormai in piena diffusione, e — in tutti i casi — verso una allegria edificante e bene allineata, nella quale il veicolo dell'ironia sarebbe stato considerato equivoco e controproducente. Scomparvero, dunque, quasi del tutto: per anni non si potè parlare di declino, quanto di rapida cancellazione.

Spettò al personaggio creato da Judy Holliday di riportare sullo schermo, con qualche vivificante segno di attualità, il sentore e l'umore di un filone che si poteva ritenere perduto; al personaggio, ripetiamo, non ai suoi film, chè questo ritorno di fiamma è dovuto in massima parte alla singolarità, fuori tempo e fuori spazio, della « pixilated Judy », giunta con dieci anni di ritardo su un genere che pareva pensato per lei. Judy è « Miss Deeds

che va in città », paladina del buonsenso paesano, pronta a salire i gradini della Casa Bianca come al tempo di Roosevelt. E' indicativo che delle tante invenzioni e burle della vecchia commedia sofisticata, la Hollywood 1951 *abbia mostrato il desiderio di riesumare per la Holliday proprio quelle apologetiche e patriottiche di Frank Capra, il regista più conformista del gruppo d'anteguerra, erroneamente reputato uno dei padri del « genere » mentre non ne è stato che il correttore ufficiale e il revisore in linea governativa, seppur con l'aiuto di una sbrigliata cordialità e di un indiscusso mestiere.*

Questi sprazzi, espunti d'ogni vocazione satirica, sono stranamente la norma fondamentale della commedia cinematografica proprio mentre il cinema americano « serio » mostra di meglio prendere confidenza con i modi realistici e spregiudicati; e attestano, più che l'ostilità di taluni uomini-guida, la sostanziale incapacità di altri esponenti di Hollywood a fare della intelligente e tempestiva indiscrezione (ciò era in primo luogo, ai bei tempi, la sofisticata) senza trasformarla in rigidi termini d'inchiesta. Costituirono eccezione, fino a un certo punto (e abilmente mascherati sotto l'alibi del film musicale) due film con Marilyn Monroe, Gli uomini preferiscono le bionde *di Hawks e* Come sposare un milionario *di Negulesco, dove, specie nel primo, l'impertinenza splendeva ancora una volta allo stato puro, con un pizzico di cinismo anche più intrigante e rabbioso. Si andava imponendo, nel contempo, il Cinemascope, e sollecitava una più larga raccolta di rifacimenti. Ognuno sa che i « remakes » si fanno più frequenti al momento di ogni ricambio nella tecnica del cinematografo: lo schermo gigante invogliava ora a riprendere in nuove proporzioni i vecchi soggetti, come già il propagarsi dei brevetti coloristici aveva favorito la ripetizione dei maggiori successi in bianco e nero, e come già, dopo il '30, le possibilità del parlato avevano indotto la produzione a rifare molte popolari sceneggiature del decennio muto precedente. Con l'ultimo spoglio di eventuali riscrizioni, alcuni saggi fortunati del genere sofisticato tornarono al banco di prova.*

Anche senza allontanarci dagli esempi dell'ultima stagione, sarà facile constatare che — come avevamo detto — proprio dai « remakes » ci viene la misura piena e sconsolante della decadenza (e del tradimento) della commedia sofisticata prebellica. Nel giro di pochi mesi si sono potuti vedere le nuove versioni di Accadde una notte (1934) *di Capra,* Donne (1939) *e* Scandalo a Filadelfia (1940) *di Cukor diventate, in occasione del rilancio,* Autostop *di Dick Powell,* Sesso debole? *di David Miller e* Alta società *di Charles Walters. Salteremo gli altri mezzi rifacimenti* (Le tre notti di Eva *di Norman Taurog,* Il suo angelo custode *di Alexander Hall che riesuma quella componente « soprannaturale » della sofisticata dallo stesso regista manipolata in altri film intorno al* 1940) *e il caso isolato di* Una Cadillac tutta d'oro *di Richard Quine, affidato alla ventura di Judy Holliday e a una commedia che ha ad autore George S. Kaufman, già largamente creditore di antichi successi di Capra, Cukor, La Cava. Intanto, il radicale cambiamento dei titoli rispetto alla prima versione (non soltanto nel noleggio italiano, ma anche negli originali americani) documenta l'intenzione di un rilancio clandestino, piuttosto che d'un dichiarato sfruttamento del successo; e probabilmente anche una fiducia alquanto moderata nell'esito del-*

l'operazione. Non è difficile per nessuno che abbia veduto il modello originale, accorgersi che la nuova edizione è stata posta in opera con infinite e bizzarre cautele. Sospinta la malizia oltre i margini inoffensivi della farsa, velate le battute meno ortodosse dal fragore delle sequenze musicali (tanto Autostop *che* Alta società *si valgono di futili quanto inverosimili numeri di canto e danza), capovolte le indicazioni di costume e le interessanti frecciate di polemica sociale nel segno della « pruderie » e della preoccupazione mondana, questi cavallucci di ritorno della sofisticata hanno una sola insegna, l'interrogativo « Cosa dirà la gente? ».*

La revisione ha lasciato cadere, pertanto, una delle più divertite armi della prima maniera, la satira diretta contro il « parvenu », l'elegante attacco contro i rappresentanti del capitale, che si presentavano — in qualche caso — suscettibili di conversione, ma che in genere facevano le spese del film. Il tempo trascorso da Incantesimo, L'impareggiabile Godfrey *e* L'eterna illusione *ad oggi ha consentito, pare, la palingenesi dell'arricchito, che è presentato ora con grande cordialità: il vecchio allevatore texano divenuto miliardario in* Autostop *(Charles Bickford) è descritto addirittura come l'unica forza saggia e moderatrice tra i due giovani irrequieti (June Allyson e Jack Lemmon); il personaggio corrispondente in* Accadde una notte *(Walter Connolly) era più divertente, ma meno umano e simpatico. In* Alta società, *un « marivaudage » stile Hollywood, con scenografie rosa e azzurrine, l'occhiata sul mondo dei ricchi è ancora sentimentale e connivente: il nuovo ricco vi è schernito, ma solo in paragone al ricco di nascita, vicino al quale chi ha lottato per l'agiatezza resterà irrimediabilmente gretto e cretino (il personaggio del futuro marito, John Lund). Nella vaporosità degli eventi, inoltre,* Alta società *non dimentica di osservare che i poveri i quali non si lasciano impressionare dall'esercizio del fasto sono i più perniciosi guastafeste (e questo è dedicato al giornalista Frank Sinatra). E' ben vero che questi accenti sussistevano già nella commedia originaria di Philip Barry, e nel primo film, con Katherine Hepburn e Cary Grant; ma con grande finezza, protetta da una mordace ironia che non risparmiava nessuno. Qui invece lo scherzo è rispettoso, inerme e sbiadito. Sulle raffinate mezzetinte degli arredi e delle vanità, la raucedine di « Satchmo » Armstrong e l'arroganza della sua tromba diventano, dopo tutto, l'approdo più concreto e sicuro.*

Ma la caduta del « sofisticato » dipende, naturalmente, anche dall'avvicendamento o dall'ammorbidimento di determinate personalità, che corrispondevano, fra il '30 e il '45, a determinati settori di gusto e di stile nell'ambito della commedia brillante, tanto nella regìa che nell'interpretazione. Ammesso di buon grado che nei confronti di Capra vi siano stati, a suo tempo, parecchi punti di « sopravvalutazione collettiva », converrà aggiungere che Accadde una notte *(secondo alcuni il primo esemplare del filone sofisticato) possedeva, in rapporto ad* Autostop, *una conquistante giovanilità, una tempestiva malizia, persino una sua sana e rinfrescante « utilità » (l'utilità sentimentale e nostalgica che si concede alle fiabe). Lo spirito del film di Powell conduce per contro a diverse incrinature (la sequenza nell'autobus), commisurando — per ciò che riguarda la recitazione — i ruoli*

principali alle presenze fisiche degli attori. Così è inutile chiedere a Jack Lemmon la virile pugnacità e l'integrità canagliesca di Clark Gable: Lemmon ha costruito il suo giornalista su un metro meno aggressivo e più snodatamente umoristico. Quanto a June Allyson, manca da sempre alla sua natura d'attrice quel minimo di piccante civetteria che era ai tempi belli della Colbert una finissima risorsa di quest'ultima.

Un discorso diverso meriterebbe la rotazione di Donne e Scandalo a Filadelfia *dalla regìa di George Cukor a quella di Miller e Walters. Già è stato avvertito che Cukor, nei suoi film più felici, è stato in certo senso l'anti-Capra, per un suo più prezioso e ambiguo senso del ridicolo, per l'autonomia dell'intuito caricaturale, per la percezione satirica nutrita da una lunga e non comune educazione cineteatrale. Abbiamo detto come* Alta società *abbia rintuzzato sospettosamente ogni sintomo di « sconvenienza sociale » rispetto al modello di Cukor. Aggiungeremo che allo stesso processo di decolorazione è stato sottoposto* Sesso debole?, *la commedia di Clare Boothe Luce, che pur non derogando da un estro facile e festaiolo (« of the rich and for the rich » è tutto il teatro dell'ex ambasciatrice secondo il critico Milton Mackay) fondava l'innegabile suggestione della sua struttura sull'assoluta assenza di personaggi maschili in scena, e sulla loro implacabile immanenza nei discorsi delle quaranta e oltre interpreti femminili. Una sola trovata, ma abbastanza argutamente manovrata per sostenere la commedia; nella sua versione cinematografica, Cukor se ne serviva con scaltrezza e mestiere, usando addirittura (nel finale) l'invisibile protagonista maschile in inquadratura soggettiva: l'abbraccio di Norma Shearer verso lo schermo. Per* Sesso debole?, *lo spunto dev'essere sembrato troppo raffinato e anticommerciale, ed ecco anche il « sesso forte » vivo e visibile, ad aumentare la banalità e il disordine del racconto. In linea di confronto, del resto,* Sesso debole? *è l'emblema più significativo del tramonto dell'attore « sofisticato » di tradizione. Morta la Lombard, ritiratasi Constance Bennett, duramente invecchiata Rosalind Russell; dimenticato William Powell, impigrito Cary Grant, eroicizzatosi James Stewart, i sostituti e gli eredi hanno provato di non saper più addentrarsi in quel lavoro di irridente doratura, di snobilistica schermaglia che il gioco richiedeva (un commento positivo reclamerebbero invece i caratteristi, dove i quadri ci sembrano ancora riccamente guarniti, e tra i quali, d'altronde, è più elastico l'avvicendarsi delle generazioni).* Sesso debole? *incoraggia i rimpianti. Ha perduto tutte le radiazioni dell'« humour » americano. Ci sono nelle sue donne dei risentimenti quaccheri. Un'Allyson segaligna è al posto di Norma Shearer; manca in Dolores Gray il prillante e sapiente autolesionismo di Rosalind Russell; e Joan Collins, assai bella, non è in grado di competere con il ricordo dell'eccezionale e sdegnosa e sincera sfrontatezza di Joan Crawford, che faceva passare un soffio di rivolta sotto la grande cappa di cellofane. C'è quasi sempre, nel « remake », un principio di furto. Ma non dovrebbe essere mai un furto senza destrezza.*

TINO RANIERI

I film

The Spirit of St. Louis
(L'AQUILA SOLITARIA)

REGIA: Billy Wilder.
SOGGETTO: *dal libro « The Spirit of St. Louis » di* Charles A. Lindbergh, *adattato da* Charles Lederer. SCENEGGIATURA: Billy Wilder *e* Wendell Mayes. FOTOGRAFIA (*Cinemascope, Warnecolor*): Robert Burks, J. Peverell Marley; *riprese aeree*: Thomas Tutwiler. SCENOGRAFIA: Art Loel. MUSICA: Franz Waxman. MONTAGGIO: Arthur P. Schmidt. EFFETTI SPECIALI: H.F. Koenekamp, Louis Lichtenfield.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Charles A. Lindbergh*: James Stewart; *Bud Gurney*: Murray Hamilton; *la ragazza dello specchio*: Patricia Smith; *B.F. Mahoney*: Bartlett Robinson; *padre Hussman*: Marc Connelly; *Donald Hall*: Arthur Space; *O. W. Schultz*: Charles Watts.
PRODUZIONE: Leland Hayward *per la* Warner Bros. ORIGINE: U.S.A., 1957. DISTRIBUZIONE: Warner Bros.

Love in the Afternoon
(ARIANNA)

REGIA: Billy Wilder.
SOGGETTO: *dal romanzo « Ariane » di* Claude Anet. SCENEGGIATURA: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. FOTOGRAFIA: Alexandre Trauner. MUSICA: *adattata da* Franz Waxman. MONTAGGIO: Leonid Azar.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Frank Flannagan*: Gary Cooper; *Arianna Chavasse*: Audrey Hepburn; *Claude Chavasse, investigatore privato*: Maurice Chevalier; *Michel*: Van Doude; *Monsieur X*: John McGiver; *Madame X*: Lise Bourdin. ALTRI INTERPRETI: Bonifas, Gyula Kokas, Michel Kokas, George Cocos, Victor Gazzoli, Olga Valery.
PRODUZIONE: Billy Wilder *per la* Allied Artists; *produttori associati*: William Schorr, Doane Harrison. ORIGINE: U.S.A., 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Dear Film.

Di Billy Wilder — viennese di Hollywood o californiano di Vienna che dir si voglia — si conoscono, *grosso modo*, due facce: quella del malizioso mitteleuropeo, allievo non degenere di Lubitsch, il quale tende a perpetuare i modi dello scomparso maestro, sulla linea di una ammiccante, civilissima sofisticazione; e quella dell'americano d'adozione, intriso pur sempre di succhi culturali, di mentalità, ed anche di cinismo europeo, il quale mira a fornire una rappresentazione acremente spregiudicata ed implicitamente critica di taluni vistosi aspetti della vita statunitense d'oggidì. Da un lato, quindi, c'è il Wilder di *Il valzer dell'imperatore*, di *Scandalo internazionale*, di *Sabrina*, di *Quando la moglie è in vacanza;* dall'altro il Wilder di *La fiamma del peccato*, di *Giorni perduti*, di *Viale del tramonto*, di *L'asso nella manica*. Di questo secondo e più significante Wilder, così aggressivo ed impietoso, così lucido nell'incisione di costume, è possibile, oggi, e ce ne duo-

le, parlare soltanto al passato. Da anni infatti il regista sembra aver messo da parte la « cattiveria », che è indubbiamente il reagente più stimolante per la sua fantasia, non dimentica nè della lezione dell'espressionismo tedesco nè di quella del realismo (o virismo) cinematografico americano.

Del primo Wilder — quello che si adopera per far sopravvivere un genere il quale nel dopoguerra era andato incontro ad una crisi che sembrava d'esaurimento, la « sophisticated comedy » — è invece possibile parlare con qualche frequenza. Lasciamo ai fanatici dell'*engagement* ad ogni costo il (per noi inconcepibile) dovere di mostrarsi scandalizzati, di fronte a film, che potranno essere definiti, di volta in volta, evasivi, futili o peggio, a seconda degli umori sfoggiati dal moralista di turno (in veste di critico). Osserviamo per conto nostro soltanto che *Arianna,* testè realizzato, è un eccellente film del 1935 o '38. Un film, vogliamo dire, il cui gusto raffinato e sornione è inconfondibilmente datato e che Ernst Lubitsch, all'epoca del suo splendore, non avrebbe disdegnato di firmare. Crediamo, con questo, di rivolgere a Wilder un complimento, anche se, al tempo stesso, indichiamo il limite innegabile del suo più recente prodotto. In *Arianna,* labile storia di una giovinetta intraprendente che fa capitolare un maturo dongiovanni (una storia che Claude Anet, parecchi anni or sono, aveva scritto in maniera alquanto diversa e che aveva già avuto, in diversa chiave, quale protagonista, Elizabeth Bergner), si ritrovano umori e motivi cari al filone mitteleuropeo e lubitschiano della commedia americana, si ritrova sopra tutto, perpetuata con acuto senso assimilativo, la lezione stilistica del regista di *Angelo*: una lezione basata sul gusto dell'allusione, dell'amico che sollecita, da parte dello spettatore, una divertita complicità; basata sull'impiego di certe « simmetrie », di certo saporito materiale plastico, perfino di certi accorgimenti fotografici e luministici. A ben guardare, lo stile della fotografia di *Arianna,* così pastoso e *flou,* ricorda quello di *Desiderio,* dove la vaporosità delle immagini era intesa a valorizzare il fascino lunare di Marlene, mentre qui è intesa, oltre che a riprodurre un clima, a render meno tangibili i segni che il tempo ha impresso sul volto di Gary Cooper (attore, vale la pena di sottolineare, che seppe più volte trarre profitto dall'insegnamento lubitschiano, come del resto Maurice Chevalier, pure presente in questo film, con il dono della sua simpatia un po' mortificato dall'oltraggioso scintillìo della dentiera). Del resto, pur di rendere accettabile come dongiovanni Cooper, tuttora maestro nell'arte del porgere battute assassine e del prodigare mimiche ed occhiate svagatamente godibili e disarmanti, il regista non ha esitato ad inquadrarlo spesso di spalle o a giocare su contrasti d'ombra e luce, sì da mettere a nudo il volto solo nei casi in cui fosse propro indispensabile. Gli accorgimenti hanno, tutto sommato, funzionato, contribuendo a conferire al film quella sua patina amabilmente vecchiotta, che lo apparenta a *Desiderio,* ad *Angelo,* all'*Ottava moglie di Barbablù.*

Non può sorprendere che ad una certa categoria di spettatori il film, che pur sta facendo notevoli incassi,

non piaccia: è, ripetiamo, in certo modo, un prodotto fuori tempo. Oggi le nuove generazioni di spettatori si sono avvezzate ad ingredienti altrimenti drogati. Ma a noi *Arianna* sembra il prodotto di una nitida e saviamente scettica civiltà, un prodotto cui non nuoce affatto quel tempo « largo » che i distratti hanno scambiato per lentezza e prolissità, mentre in realtà si tratta dell'unico tempo che si confaccia ad uno stile il quale, enunciato un tema, ama svilupparlo per variazioni (si pensi alla sequenza dell'ubriacatura: l'insistere sul giuoco del carrello potrà sembrar eccessivo, ma in realtà il sapore della trovata deriva tutto dal fatto che ogni volta essa viene svolta con una sfumatura lievemente diversa; analogo ragionamento potrebbe valere per certi motivi conduttori quale quello degli zigani o quello dei camerieri con i carrelli carichi d'ogni ben di Dio, appartenenti alla più deliziosamente arcaica delle convenzioni di impronta lubitschiana). Un siffatto tempo « largo » consente anche fra l'altro, allo spettatore, di assaporare il dialogo più spiritoso che da tempo ci sia accaduto di udire in una sala cinematografica, un dialogo che è tutto un palleggio distesamente ironico e sottilmente pungente di battute, pur esse concepite con arguzia europea, in chiave diversa da quella più concitata di certo tipo di commedia caratteristicamente americano. Non ultimo dei meriti di questo film incantevolmente futile è quello di aver dato conferma, dopo *Vacanze romane* e *Sabrina,* delle squisite virtù di commediante possedute da Audrey Hepburn, la finezza luminosa ed accattivante della cui recitazione è qui tale da tenere in rispetto il consumatissimo mestiere di uno Chevalier e perfino quello di un Cooper. E pure di ciò va dato atto ad un regista, anche sotto questo aspetto — della direzione degli attori — non immemore della lezione lubitschiana. E' forse superfluo aggiungere che *Arianna* appartiene ad un tipo di spettacolo, il quale richiede, da parte dello spettatore, una collaborazione, una adesione, che non riguarda soltanto il particolare « tempo » della narrazione, ma anche la sua convenzione: la stessa convenzione, *mutatis mutandis,* delle favole. Chi tale convenzione non sia disposto ad accettare può anche rimaner deluso o irritato e sfogarsi in una denuncia un po' gretta di « inverosimiglianze »; chi sia invece disposto a stare al giuoco ne uscirà ripagato da un esercizio di intelligenza e di spirito, sia pur forse *démodé* e — s'intende — gratuito.

Dicevamo all'inizio che di Wilder si conoscono due facce; ma, dopo la apparizione di *L'aquila solitaria* potremmo dire di conoscerne una terza. Dopo la serie di commedie, di clima ora europeo ora americano, ma tutte nascenti dalla fondamentale matrice lubitschiana (Mitteleuropa trapiantata a Hollywood); dopo la serie di interpretazioni della vita statunitense, in chiave corrosivamente critica, caratteristica di un immigrato non immemore del suo ceppo europeo, ecco che Wilder ha diretto il suo primo film veramente americano. Americano, vogliamo dire, in un senso « positivo », di partecipazione emotiva alla vicenda narrata, anzi che di critico e magari cinico distacco. Wilder, interprete di alcuni vistosi aspetti di un'America amara, si

è volto a celebrare una delle glorie dell'America contemporanea: Charles Lindbergh, « il pazzo volante », che trent'anni fa, su un fragile velivolo, dimostrò per la prima volta la possibilità di varcare d'un sol balzo l'Oceano Atlantico. E' chiaro che con questo film il polemico (quando non svagato e divertito) Wilder ha accettato di inserirsi in uno dei più copiosi filoni del cinema hollywoodiano a carattere spettacolare: quello che mira a sfruttare l'ammirazione, l'affetto, spesso quasi infantile, che il pubblico statunitense nutre per certe figure della storia patria o addirittura della cronaca, figure talvolta entrate nel mito ancor viventi, pugilatori e giuocatori di *baseball*, attori e musicisti, militari e uomini politici o di cultura, e via dicendo. O, come nel caso presente, aviatori. Esiste a Hollywood, per questo genere di film, una sorta di « cifra », che prevede un astuto quanto convenzionale dosaggio di ingredienti più o meno fissi: le gesta ardimentose si alternano alle patetiche e melassose scenette familiari, con il concorso della June Allison di turno. Ma Wilder non era regista da accettare siffatte formule; come ben sappiamo, quando ha voglia o necessità di evadere, di scendere sul terreno commerciale, egli ricorre, con dignità, alla commedia in cui eccelle.

Wilder, quindi, scelse la via più seria, che era anche la più ardua: la via del rispetto sostanziale della verità storica sulla scorta di un volume biografico dello stesso Lindbergh. Tale via implicava, per il regista, l'impegno di una vera e propria « scommessa » tutt'altro che agevole a vincersi: quella relativa alla costruzione di un racconto drammatico poggiante sulla vittoriosa trasvolata di un uomo solo, chiuso nel suo apparecchio per trentatre ore. Qualche cosa in pieno contrasto con le regole della drammaturgia hollywoodiana. Contro queste ultime, naturalmente, Wilder è potuto andare solo fino ad un certo punto. Egli si è trovato quindi costretto a raccontare l'antefatto « prossimo », cioè la ricerca dei mezzi per la realizzazione dell'impresa e le vicende relative alla costruzione dell'aereo. Questo lungo *flashback*, che fa da prologo, è certo la parte più ovvia del film, in quanto appartiene a quella onesta convenzione spettacolare (sia pur basata sulla realtà), cui Hollywood ci ha da tempo avvezzati, una convenzione di cui tuttavia Wilder ha accettato le parentesi più o meno facete, ma ha coraggiosamente escluso quelle sentimentali (l'unica donna del film è quella figurina, autentica, di ragazza, che, giunta da lontano per assistere alla partenza di Lindbergh, è chiamata dalla sorte ad imprestargli uno specchietto, di cui all'ultimo momento egli si trova ad aver bisogno per completare l'equipaggiamento del velivolo). Dell'antefatto « remoto » (i precedenti spericolati dell'aviatore) Wilder si è invece servito per movimentare abilmente la lunghissima sequenza della trasvolata, che costituisce il nucleo autentico del film, la sua ragione d'essere. Probabilmente non esisteva soluzione diversa, per lo meno rimanendo nell'ambito di un cinema che volesse fare spettacolo (e con tutto ciò — almeno da noi — *L'aquila solitaria* non sembra attecchire presso il pubblico, privato della consueta vicenda d'amore e già edotto sul come la storia « va a finire »). Senza

dubbio i nessi necessari per giustificare gli incastri sono studiati ingegnosamente; ed i brani retrospettivi sono quasi tutti (fa eccezione quello, piuttosto grossolano, dell'atterraggio forzato su un aeroporto militare) concisamente dotati di un certo rilievo spettacolare e concorrono a suggerire i tratti più evidenti del personaggio.

Ma in ogni caso neppure in queste parti risiedono la forza e la suggestione insolita che dal film promanano. Una forza ed una suggestione le quali fanno sì che *L'aquila solitaria* si stacchi nettamente dalla media delle opere biografico-celebrative, per attingere un pathos sincero e, a tratti, addirittura un clima poetico. Merito di una facoltà di invenzione o di sfruttamento dei particolari significanti (la mosca, ad esempio); merito di un impegno di scavo psicologico ottenuto con mezzi elementari e pur sottili (James Stewart è un interprete straordinario, di una insolita acutezza umana, di una rilevante duttilità fisionomica: egli cinquantenne riesce a restituire un'immagine credibilissima del trasvolatore venticinquenne); merito sopra tutto di un senso epico-lirico della lievitazione drammatica. Si pensi all'emozione contenuta che pervade la sequenza della partenza notturna, con la decisione improvvisa ed arrischiata di Lindbergh, e quella piccola folla che assiste al decollo incerto, il quale potrebbe, facilmente, concludersi in un immediato disastro. Si pensi, ancor più, alla luminosa vivezza delle riprese panoramiche dall'aereo (qui il colore, sciatto nel prologo, diventa di una suggestiva tersità), alle contrade d'America sorvolate a bassa quota e sopra tutto alle visioni di Terranova, ultimo lembo di terraferma prima del grande balzo verso l'ignoto, a quelle dell'Irlanda, vedetta avanzata dell'Europa, gioiosamente scoperta: immagini in cui il paesaggio pittoresco e l'umanità che lo popola appaiono poeticamente riscoperti e come filtrati attraverso il commosso stato d'animo del protagonista. Si pensi, sopra tutto, al mirabile crescendo sinfonico della parte conclusiva del volo, con l'incantata rivelazione del suolo francese e l'avvicinamento progressivo alla meta, tra le ultime insidie della stanchezza, mentre calano le cortine del crepuscolo. Sequenza esemplare, la quale si dispiega in un esemplarissimo finale, con quel sorvolo di una affascinante e scintillante Parigi notturna, alla cieca ricerca dell'aeroporto, e quel particolare, eccitante e sconcertante perchè inatteso, formicolio di luci nell'aeroporto, più concentrato e più vivo del brioso formicolio policromo della « ville lumière »; e poi l'atterraggio e lo scatenarsi della folla enorme, pronta ad invadere la pista e a distaccare il pilota stordito dalla sua cabina ed a portarlo in trionfo. Tale apoteosi è stata fedelmente ricalcata sui documenti rimasti di un'epoca ancor vicina a noi e pur già favolosa. Un'epoca che Wilder, nel suo film, ha sostanzialmente rinunciato ad evocare (non basta, a « fare epoca », una canzone tipica o un abito femminile di linea dritta), per puntare sulla ricostruzione di un'impresa solitaria, considerata quasi al di fuori del decorso del tempo storico.

E' stato, questo, un modo — accettabilissimo — di affrontare il tema. Altri avrebbe potuto considerare il volo dello « Spirit of St. Louis »

come un avvenimento saliente dei *roaring twenties*, spericolati e chiassosi, ed avrebbe, di conseguenza, potuto tentar di storicizzare la vicenda di Lindbergh, magari correndo il rischio di una dispersione narrativa. Altri ancora, più coraggioso, avrebbe potuto rinunziare allo spettacolo ed ai sussidi, pur qui efficacemente impiegati, dello schermo panoramico e del colore, per puntare su toni di cronaca ricostruita, alla maniera, che so, di « March of Time », con una granosa fotografia in bianco e nero che potesse magari omogeneamente saldarsi con gli autentici documenti cinematografici dell'epoca (fuggevolmente sfruttati, qui, per il finale). Forse quest'ultimo ipotetico film avrebbe potuto riuscire, nella sua nudità, più *vero* ancora, più intenso. Ma è vano perdersi nel regno delle ipotesi. Accontentiamoci di segnalare ne *L'aquila solitaria* un caso abbastanza raro di spettacolo, condotto, per lo meno nei suoi tratti salienti, al limite della condizione poetica, da un talento di regista, che non si è smentito neppure affrontando una via per Wilder insolita. Fra i molti omaggi che gli Stati Uniti, per il tramite di Hollywood, hanno reso alla loro gente migliore, *L'aquila solitaria* è certo uno dei più schietti.

GIULIO CESARE CASTELLO

Friendly Persuasion

(LA LEGGE DEL SIGNORE O L'UOMO SENZA FUCILE)

REGIA: William Wyler.
SOGGETTO: Jessamyn West *e* William Wyler, *dal romanzo di Jessamyn West*. SCENEGGIATURA: Michael Wilson. FOTOGRAFIA (*Metroscope, De Luxe Color*): Ellsworth Fredricks. MUSICA: Dimitri Tiomkin. CANZONI: Francis Webster *e* Dimitri Tiomkin, *cantate da* Pat Boone. SCENOGRAFIA: Joe Kish. COSTUMI: Dorothy Jeakins *e* Bert Henrikson.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Jess Birdwell*: Gary Cooper; *Eliza*: Dorothy McGuyre; *Josh*: Anthony Perkins; *Mattie*: Phyllis Love; *Jess junior*: Richard Eyer; *la vedova Hudspeth*: Marjorie Main; *Sam Jordan*: Robert Middleton; *Gard Jordan*: Mark Richmann; *le figlie della vedova*: Edna Skinner, Marjorie Durant, Frances Farwell.
PRODUZIONE: William Wyler *per la* Allied Artists. PRODUTTORE ASSOCIATO: Robert Wyler. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Metro Goldwyn Mayer.

La ripresa di un vecchio film di Wyler, *L'uomo del West*, può aiutarci a comprendere alcuni aspetti di *La legge del Signore*, un'opera che ha pagato gli allori di Cannes con l'atteggiamento risentito di buona parte della critica. Fra i film recenti del regista, questa commedia drammatica sui quaccheri è quella che assomiglia di più a *L'uomo del West*. Tutti e due i film sono tratti da romanzi (Wyler, di solito, preferisce le commedie), tutti e due riguardano personaggi e vicende dell'America rurale nella seconda metà dell'800, tutti e due sono interpretati da Gary Cooper. *L'uomo del West* è un vivace ritratto di Roy Bean, l'avventuriero che svolse contemporaneamente le funzioni di giudice e di barista nella cittadina di Langtry (Texas), qualificandosi con l'insegna « Tutta la legge a ovest del Pecos ». Personaggio caro alla mitologia della Frontiera, e non meno inquietante della personificazione che ne offre Walter Brennan, potrebbe appartenere alla fantasia di Bret Harte o di Mark Twain. *L'uomo del West* è uno strano film: Wyler vi ignora deliberatamente tutte o quasi le regole del

« western », si avvicina al personaggio con l'atteggiamento fra amichevole e diffidente che Gary Cooper ha sullo schermo e ne annota con gusto i tratti caratteristici. Da una comicità incline al grottesco, si passa poco a poco a una chiave diversa: il ritratto di Roy Bean si arricchisce di note inconsuete e sgradevoli. Il regista ci presenta una specie di contraltare all'immagine tradizionale del vecchietto stizzoso, «spalla» dell'eroe nella « Horse Opera ». Il segno finale, in questo profilo sorprendente, è patetico, crepuscolare: Roy Bean è un poveraccio che insegue un sogno impossibile, ama senza averla mai conosciuta la cantante Lilly Langtry, alla quale ha intitolato il suo « saloon ». Potrà vedere la sua Melisenda solo in punto di morte, trapassato dal piombo dell'« amico-nemico » Gary Cooper in uno dei più allucinanti duelli alla pistola di tutta la storia del cinema.

La legge del Signore si rifà al tono bozzettistico e amabilmente satirico di *L'uomo del West*. Il quadro di una piccola comunità ha sostituito il personaggio singolo, ma la disposizione del narratore è la stessa. Le notazioni umoristiche si susseguono, in tutta la prima parte del film, con felice spontaneità: le disavventure del piccolo Jess con l'oca, la passione del capofamiglia per i cavalli, le preoccupazioni religiose di Eliza, l'amore di Mattie, l'ansia di Josh che non vuol sentirsi tagliato fuori dalla storia, sono motivi presentati con garbo e intrecciati con bravura. La satira della mentalità quacchera è superficiale e affettuosa, non si propone nei termini di una discussione di principio. Come i personaggi, anche gli ambienti sono individuati con precisione: pensiamo alla grave dignità della chiesa quacchera, a quella magica e policroma fiera di paese, all'intermezzo buffonesco e primitivo in casa della vedova Hudspeth. In quest'ultimo episodio, che per il gusto della deformazione appare vicino a certo umorismo americano d'oggi (si pensa addirittura a *Li'l Abner*), Wyler ha dato forse la misura più azzardata della propria abilità di regista. Rispetto a *L'uomo del West*, l'artista si è fatto più maturo e spericolato: ma il risvolto drammatico della storia, che si fa sempre più evidente, non è della medesima qualità. Nel vecchio film il trapasso di tono era svolto senza preoccupazioni di verisimiglianza spettacolare: Wyler offriva allo spettatore gli elementi contradditorî per il ritratto vivo e anticonformista di un personaggio.

A quel tempo, il regista non era ancora diventato produttore dei propri film: e le preoccupazioni di cassetta (che si traducono sul piano della fattura in una più stretta aderenza al « cliché ») erano tutte di Samuel Goldwyn. Oggi Wyler, oltre a essere un regista che narra una vicenda, è un industriale che tenta un investimento di capitali. Anche un grande direttore, in queste circostanze, non trascura di tener d'occhio il « box office ». Ed ecco il risultato: dopo la prima metà del film, divertente e azzeccata, *La legge del Signore* si trasforma in un melodramma a buon mercato. Il tema della non violenza, suggerito dapprima con rara discrezione, diventa il pretesto di una divagazione « seria », anche se elusiva e poco convincente. La guerra non appare soltanto nel suo aspetto grottesco e curioso (come la razzia dei sudisti nella casa di Birdwell, un altro episodio perfetta-

mente centrato), ma cade addosso ai personaggi con tutto il peso della sua realistica drammaticità. Non si può negare che le scene della battaglia sul fiume, nella quale Josh cerca il suo «segno rosso del coraggio», sono stupende per dignità figurativa e pertinenza psicologica: le più belle certo dal giorno in cui John Huston tradusse in immagini la guerra civile di Stephen Crane. Nel contesto del film, però, anche la battaglia è un pezzo che non trova la giusta collocazione per non parlare di altri momenti (la morte di Jordan, l'incontro di Jess con il sudista), veri e propri scivoloni nella banalità. Intelligente e ispirato nella coloritura bozzettistica, Wyler cambia registro quando ritiene di dover tirare le somme della vicenda. *L'uomo del West* non si curava di insegnare niente e forse proprio per questo era un bellissimo film. *La legge del Signore,* con tutti i suoi conati ideologici ci lascia con le idee confuse, la bocca amara e l'eco di una canzone alla saccarina.

TULLIO KEZICH

Three Brave Men
(IO NON SONO UNA SPIA)

REGIA: Philip Dunne.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Philip Dunne, *da una serie di articoli di* Anthony Lewis. FOTOGRAFIA: Charles G. Clarke. MUSICA: Hans Salter. SCENOGRAFIA: Lyle R. Wheeler *e* Mark Lee Kirk. COSTUMI: Adele Balkan.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Joe Di Marco*: Ray Milland; *Bernie Goldsmith*: Ernest Borgnine; *capitano Winfield*: Frank Lovejoy; *tenente McCoy*: Nina Foch; *Rogers*: Dean Jagger; *Helen Goldsmith*: Virginia Christine; *maggiore Jensen*: Edward Andrew; *Enos Warren*: Frank Faylen.
PRODUZIONE: Herbert B. Swope *per la* 20th. Century Fox. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: 20th. Century Fox.

Storm Center
(AL CENTRO DELL'URAGANO)

REGIA: Daniel Taradash.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Daniel Taradash *e* Elick Moll. FOTOGRAFIA: Burnett Guffey. MUSICA: George Duning. SCENOGRAFIA: Cary Odell. MONTAGGIO: William A. Lyon.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Alicia Hull*: Bette Davis; *Paul Duncan*: Brian Keith; *Martha Lockridge*: Kim Hunter; *il giudice Ellerbe*: Paul Kelly; *Freddy Slater*: Kevien Coughlin; *George Slater*: Joe Mantell; *Laura Slater*: Sallie Brophy; *maggiore Levering*: Howard Wierum; *Stacey Martin*: Curtis Cooksey; *Edgar Greenbaum*: Michael Raffetto; *Reverendo Wilson*: Edward Platt; *Hazel*: Kathryn Grant; *senatore Bascomb*: Howard Wendell; *Carl*: Burt Mustin; *Mrs. Simmons*: Edith Evanson; *Mr. Morissey*: Joseph Kearns; *Bert*: Ted Maro; *Charlie*: Rudy Lee; *Joe*: Philip Crampton.
PRODUZIONE: Julian Blaustein *per la* Phoenix. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Columbia.

Sia pure in ritardo rispetto alla loro apparizione sugli schermi, meritano un cenno questi due film che riguardano il fenomeno del maccartismo. Potrà stupire lo spettatore italiano la franchezza con cui, a breve distanza di tempo dalle manifestazioni più virulente della «caccia alle streghe», il problema viene ripreso e discusso dagli americani in sede spettacolare: tanto più che uno dei due film (*Io non sono una spia*) è prodotto da una delle grandi case, tradizionalmente moderate e conservatrici. Ma la storia degli Stati Uniti nell'ultimo cinquantennio ci insegna che i germi della «grande paura rossa», contenuti nel tessuto della società americana, producono epidemie ideologiche molto pericolose, e tuttavia di durata relativamente breve. Alla psicosi delle streghe, e ai disastri che produce, succede sempre una

reazione sana, un ritorno all'umanitarismo e al « common sense » di una tradizione nazionale fondata sul culto della libertà individuale. L'opinione pubblica ha saputo sbalzare McCarthy dal suo piedestallo da un giorno all'altro, con un voltafaccia imprevisto e impensabile in un Paese diverso dagli Stati Uniti d'America. e la morte ha fatto sparire il senatore dalla scena quando già la sua importanza politica era notevolmente ridotta. La frenesia antisovversiva che pure ha lasciato tracce evidenti in tutti i campi della vita d'oltreoceano ci sembra ormai notevolmente intaccata: e lo provano anche questi film, dove alle sollecitazioni propagandistiche e patriottarde dell'altroieri si sostituisce un esame critico del maccartismo sufficientemente spregiudicato.

I militari (che infersero il colpo più duro al prestigio di McCarthy quando egli tentò di piegarli al potere delle sue commissioni d'inchiesta) sono i protagonisti di *Io non sono una spia*, storia quasi vera di un « security risk ». Philip Dunne ha tratto gli elementi della vicenda da una serie di articoli del giornalista Anthony Lewis, vincitore del premio Pulitzer, e il film si può considerare la parafrasi di un caso realmente accaduto. Bernie Goldsmith, un impiegato civile della Marina, viene accusato di affiliazione con i comunisti e sospeso dal servizio: ma la solidarietà degli amici, l'opera intelligente di un avvocato italo-americano (finalmente Hollywood ci mostra un Di Marco che non fa il « gangster ») e soprattutto la lealtà di Rogers, assistente segretario alla Marina, assicurano a Bernie una « clearance » completa. La tesi del film è contenuta nell'inquadratura finale, che vede Rogers, Bernie e Di Marco sorridere ai fotografi stringendosi la mano: sono « Three Brave Men », tre galantuomi. Impossibile, con tipi così pieni di buona volontà, che la giustizia non finisca per trionfare. *Io non sono una spia* ci propone dunque il caso limite di un errore giudiziario. Con la puntualità documentaria tipica del moderno cinema americano, ci fa vedere come funziona il meccanismo delle inchieste e come il governo e le forze armate arrivano ad applicare la legge del « security risk ». Non c'è nessuna critica al sistema, nessuna meraviglia che investigazioni di questo genere si possano condurre in un Paese libero: c'è piuttosto, esplicita e continua, la preoccupazione che l'ingranaggio d'ispirazione maccartista funzioni a dovere, denunciando le spie, isolando i sospetti e rispettando invece i buoni americani.

E' interessante notare che anche *Al centro dell'uragano*, come *Io non sono una spia*, si svolge nel cuore di una piccola comunità: un sintomo chiaro che il problema della discriminazione politica riguarda l'America fino in fondo, coinvolge la coscienza di ogni cittadino e si riflette nelle manifestazioni della vita sociale. In tutti e due i film c'è una cerimonia scolastica di pretto stile puritano; e in *Io non sono una spia* c'è perfino l'appello abbastanza esplicito alla salute della provincia, ai buoni costumi di un mondo che si lascia scuotere ma non travolgere dagli affanni della nostra epoca. Inutile aggiungere che questo mito strapaesano è un'invenzione retorica: la provincia americana passeggia ancora lungo la Main Street di Sinclair Lewis. Taradash, regista di *Al centro dell'uragano* ci dà, infatti, un

film sul maccartismo nel quale l'ambiente di una piccola città, con i suoi spigoli e la sua intima anemia, viene dipinto come un fertile terreno per lo spirito di intolleranza. Il dramma dell'anziana bibliotecaria, che si rifiuta di togliere dagli scaffali il manifesto comunista per una ragione di principio schiettamente liberale, avrebbe offerto a un regista più ispirato un'occasione sostanziosa. Peccato che lo sceneggiatore di *Picnic*, passato alla regia forse con troppa disinvoltura e sopraffatto dall'insopportabile gigionismo di Bette Davis, lo sprechi attraverso uno svolgimento pedestre.

Questo mediocre film ha tuttavia il merito di presentare l'opposizione al maccartismo non come un problema tecnico (*Io non sono una spia*), ma come un'esigenza morale. Anche l'opera di Dunne non ha nessun interesse stilistico: è il tipico prodotto di confezione, con attori corretti e manierati, un trionfo della banalità. I due film si possono quindi giudicare allo stesso modo, come variazioni didascaliche su un tema della vita civile molto importante e sentito. Ma se *Io non sono una spia* insegna che sbagliare è umano, e che per correggere gli errori ci vuole buona volontà, *Al centro dell'uragano* reca un messaggio molto più importante nell'affermare che chi sopprime un libro è pronto a bruciarli tutti.

T. KEZICH

The Rack
(SUPPLIZIO)

REGIA: Arnold Laven.
SOGGETTO: *dalla telecommedia di* Rod Serling. SCENEGGIATURA: Stewart Stern. FOTOGRAFIA (*Metroscope*): Paul Vogel. SCENOGRAFIA: Cedric Gibbons. MUSICA: Adolph Deutsch. MONTAGGIO: Harold F. Kress.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *capitano Edward Hall*: Paul Newman; *Sam Moulton*: Wendell Corey; *col. Hall.*: Walter Pidgeon; *Anna*: Anne Francis; *Frank Wasnick*: Edmund O'Brien; *Ira Hansen*: Robert Burton; *John Miller*: Lee Marvin; *Millard Cassidy*: James Best; *Dudley Smith*: Fay Roope; *Byron Phillips*: Harry Atwater.

PRODUZIONE: Arthur M. Loew jr. *per la* Metro Goldwyn Mayer, ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Metro Goldwyn Mayer.

In partenza il film americano *The Rack* (*Supplizio*, 1956) di Arnold Laven era un dramma televisivo. Come altri teledrammi, richiedenti per la loro destinazione un soggetto ad ambiente ed azione fissi, sviluppa una storia che ha principio e termine nel giro di poche pareti. L'ha immaginata e scritta Rod Serling, oggi uno dei più noti autori TV degli Stati Uniti, al quale si debbono alcuni saggi già considerati classici come *Requiem for a Heavyweight* e *Patterns*: quest'ultimo presentato anche in forma cinematografica (*I giganti uccidono*, 1956). Serling è tornato alla ribalta di recente per una energica mozione, firmata da lui e da Elia Kazan, contro l'eccessiva censura nello spettacolo televisivo americano, un reclamo che assume il suo peso venendo da regista di primo piano di Broadway e di Hollywood e da uno scrittore che non ha esitato di fronte ai problemi d'attualità, miranti a cercare la partecipazione polemica dello spettatore.

Anche *The Rack* fa parte di questi temi « controversi », ormai introdotti nel teatro e nel cinema d'America, che prospettano generalmente

un caso di coscienza collocandolo in una luce d'inchiesta, a stimolare il diretto interessamento del pubblico con l'implicito invito di unirsi teoricamente al dibattito. Per facilitare l'ambientazione da un punto di vista tecnico (ma anche per meglio marcare, dalle basi, che il verificarsi di casi come quelli proposti portano in effetti davanti ad una Corte giudicante e che pertanto la decisione sul bene e sul male non rimarrà in termini platonici ma assumerà un reale valore sociale e civile) i film come *The Rack* s'immaginano già in un'aula di tribunale, per intero o quasi. Si tratterà dunque di un processo-tribuna, cui è affidato un significato emblematico e in pari tempo il compito di sommuovere la diversità d'opinioni. Il cinema americano degli ultimi anni conta dei precedenti in merito, anche al di fuori, e prima, delle sollecitazioni di origine televisiva. E' giusto dargliene atto. E quando si è avventurato su tale terreno, qualche spunto interessante è sempre venuto in luce. Non vogliamo qui riferirci agli esempi famosi e spettacolarmente agguerriti, quanto ai film di minor successo e di più debole risonanza, da *Three Brave Men* (*Io non sono una spia*, 1956), a *Storm Center* (*Al centro dell'uragano*, 1956) a *Ransom!* (*Il ricatto più vile*, 1956) a *Trial* (*L'imputato deve morire*, 1955). La fattura, la dimensione professionale, la recitazione sono normali, commercialmente curate ma senza speciali « exploits ». I dialoghi non sfuggono a quella cadenza moralistica e umoristica insieme, che il cinema di Hollywood ci lascia riconoscere ormai così bene. Ma il tema trattato, sia pure in forma banalizzata e approssimata, è degno di attenzione. Occorre non rimanere estranei a questi film, per sentire che cosa esprimono sotto la solita vernice romanzesca. Sono i film che « fanno della politica », politica d'ordine beninteso, al servizio degli interessi nazionali e contro ogni manifestazione di sovversivismo. Richiedono il parere dello spettatore (e la sua adesione, comprensibilmente), ma non rifiutano la discussione e non celano i punti deboli delle loro posizioni ideologiche. Al contrario, amano presentare dei casi in cui sia possibile polemizzare e persino degli esempi in cui il furore nazionalistico induce all'errore e all'ingiusta incriminazione. In tale eventualità, il film — è vero — ripara verso la fine in considerazioni fuorvianti e retoriche, che ritorcono deplorevolmente la nobiltà dell'assunto; qui l'accenno a *The Caine Mutiny* (*L'ammutinamento del Caine*, 1954) diventa obbligatorio. Assai di rado il film porta fino in fondo le proprie affermazioni; entro certi limiti, l'hanno fatto, tra i pochissimi, il citato *Storm Center*, *Attack!* (*Prima linea*, 1956), *The Court Martial of Billy Mitchell* (*Corte marziale*, 1955). Comunque, nella cinematografia americana oggi si possono dibattere argomenti del genere, delicati e inevitabili, e suscettibili d'interesse per tutti i pubblici dell'attuale società.

The Rack è un processo militare. Un capitano, reduce dalla prigionia in Corea, è posto sotto procedimento giudiziario in seguito alla denuncia di molti ex commilitoni. L'imputazione è di collaborazionismo con il nemico durante la prigionia, quindi di

tradimento. Il film esamina le diverse fasi del processo, nel quale, sulle prime, l'accusato si dichiara colpevole senza voler aggiungere alcuna spiegazione. Ma poi, per le pressioni dell'avvocato difensore, narra a poco a poco le ragioni che lo hanno portato all'atto disonorante. Egli è stato sottoposto a segregazione e a crescenti torture psicologiche, le quali, dopo sei mesi, l'hanno fatto crollare. Ha passato prove spaventose, che è difficile raccontare, nonchè immaginare. Ora il problema è: dev'essere sempre ritenuto colpevole di tradimento, o l'atroce esperienza può giustificarlo e mandarlo assolto? Il film si divide tra i due interrogativi. Al primo risponde affermativamente il Pubblico Ministero, al secondo l'avvocato difensore con appassionata e stringente oratoria. La trattazione drammatica non rinuncia a certi effetti di semplice mestiere; ma è indubbio che nel corso del film molti spunti vengono trattati o accennati, che reclamano la nostra attenzione. Opere siffatte posseggono sempre almeno una validità indiretta, che depone con un certo grado di sincerità sugli umori collettivi, sulle convinzioni, sulle ombreggiature della comunità americana. E il caso preso ad esempio può portare abbastanza lontano.

Vediamo in *The Rack* ritornare delle osservazioni, non nuove ma neppur insignificanti, sulla solitudine e l'abulia delle ultime generazioni, spesso toccate nei film sui « giovani bruciati ». E altri accenni, più inediti e perciò più suggestivi; per esempio l'ammissione del film circa la diffusa ignoranza tra i giovani su ciò che sia e rappresenti in realtà il comunismo. Ripetiamo, sono appena mozziconi di discorso e poi il film avrà pronto il suo finale che ci viene presentato bell'e sbucciato per una buona digestione. Ma in queste deroghe rimangono gli indizi più importanti, la conferma dell'esistenza di nuove voci nella soggettistica cinematografica e televisiva americana. Il dilemma eroe o traditore, che *The Rack* sollecita come slogan centrale, può interessarci meno. Lo rende emozionante la recitazione, ottima, di Paul Newman, il giovane interprete di *Somebody Up There Likes Me* (*Lassù qualcuno mi ama,* 1956); ma l'idea della tortura psicanalitica, operata sul giovane ufficiale dai nemici dopo avere individuato il punto debole del suo carattere in una specie di autobiografia comandata, lascia un poco scettici. Del resto, anche volendolo accettare per buono, ci paiono errati per il povero ex prigioniero suppliziato i corni del problema così come posti dal film: doveva sopportare di più? poteva sopportare di più? Proveremo ad osservare, avvicinandoci a un ragionamento plausibile che fa nel racconto l'avvocato della difesa, come sia impossibile, oggigiorno, un'equa valutazione di colpa sulla base di un codice penale militare dove la tremenda ferocia della tortura, e della tortura mentale in particolare, patrimonio delle recenti guerre, non sia riconosciuta in tutta la sua importanza.

E' ben difficile e angoscioso regolamentare le invenzioni orrende della guerra cosiddetta psicologica o scientifica disponendo soltanto delle punizioni per coloro che non vi resistono. Di fronte a queste circo-

stanze, inumane e oscure, non c'è metro possibile, se non quello della pietà. Vi è nel film in proposito una lunga disquisizione sul limite massimo della resistenza umana di fronte al tormento, nella quale si perora con assurda dottrina e finta cognizione di causa, come se questo terribile « limite » potesse venir freddamente definito e ricostruito per i componenti d'un tribunale lontano nello spazio e nel tempo dal teatro in cui i fatti si svolsero, quasi si trattasse d'uno di quei misuratori della forza muscolare, a martelletto, che si vedono ancora nei vecchi luna park. Comunque il soggetto si dimostra fino ad un certo punto molto solidale con l'imputato, e solo alla fine, con rapido voltafaccia, gli farà ammettere candidamente che egli si rende conto « di non aver raggiunto realmente il massimo della sua resistenza », rendendolo così passibile di condanna. La trovata è risibile, oltre che capziosa ai fini dell'intreccio. E il film finisce con una dichiarazione ad effetto del Pubblico Ministero: « Dichiarare non colpevole di tradimento l'accusato sarebbe come dichiarare gli altri prigionieri, che hanno resistito, colpevoli d'idiozia ». La battuta può essere cinematograficamente azzeccata, ma ci pare offensiva per ogni uomo di vero coraggio, che non può considerare come decorazione una sentenza contro un uomo più debole di lui.

Bisogna ammettere che la materia era ardua da trattare. Vi erano molte suscettibilità da evitare e sono state evitate. Può darsi che qualche caso realmente accaduto in Corea, di ufficiali prigionieri passati al nemico, abbia reso più scivoloso l'assunto e forzato la severità della soluzione. Il film tuttavia si fa seguire, e conserva dell'origine televisiva alcune soluzioni elementari, ma anche una efficace stringatezza. Alcuni caratteri, oltre a quello del protagonista ne escono sufficientemente variegati: l'ufficiale che istruisce il processo e sostiene, controvoglia, l'accusa (Wendell Corey); il combattivo difensore, cui un bravissimo Edmund O'Brien conferisce calda persuasività.

TINO RANIERI

Hollywood or Bust
(HOLLYWOOD O MORTE)

REGIA: Frank Tashlin.
SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Erna Lazarus. FOTOGRAFIA (*Vistavision, Technicolor*): Daniel Fapp. CANZONI: Sammy Fain *e* Paul Francis Webster. SCENOGRAFIA: Hal Pereira *e* Henry Bumstead. MONTAGGIO: Howard Smith.
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Steve Wiley*: Dean Martin; *Malcolm Smith*: Jerry Lewis; *Terry Roberts*: Pat Crowley; *Anita Ekberg*: Anita Ekberg; *Bookie*: Maxie Rosenbloom; *Nevins*: William Waterman; *Boss*: Ben Welden; *Mr. Bascom*: Baron.
PRODUZIONE: Hal Wallis *per la* Paramount. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Paramount.

Pur essendo soltanto un film medio, *Hollywood or Bust* può fornire l'occasione per fare il punto su Jerry Lewis, il maggiore comico dello schermo statunitense. Mentre il film comico europeo vivacchia stentatamente (per un gustoso *Uomo dall'impermeabile* quante mediocrità abbiam dovuto sorbire, in Francia e in Italia in ispecie e fatta la debita eccezione per la Gran Bretagna) ad Hollywood esso sembra avviato ad una promettente fioritura, dove, sia

pure ancora embrionalmente, si fa sentire l'eco d'una società che discute se stessa, non avendo timore dello specchio deformante della satira. Non è coincidenza che mentre il film drammatico statunitense tende a divenire sempre più film dei problemi della comunità, il film di divertimento si stia staccando dal tipo evasivo che gli era proprio al tempo dei « musicals » di Red Skelton e Esther Williams o della troppo fortunata insipienza di Bud Abbott e Lou Costello. Prima e durante la guerra, infatti, il massimo di congiunzione fra divertimento e impegno umano era dato dalla parodia, cioè da un modo ancora esterno e non di rado meccanico di accostarsi ad una società, rifacendo il verso ai suoi mezzi ed alle sue mode, ed in questo senso Abbott e Costello costituirono l'esempio maggiore, volta a volta nei panni di sprovveduti cow boys o di stravaganti esploratori interplanetari, di buffi pirati o di pasticcioni detectives.

Il filone nuovo ebbe inizio al termine della guerra, ancorandosi al « musical » come impostazione ma liberandosi dalla gaia superficialità di quello, e può riassumersi in un nome: Danny Kaye, che specialmente in *The Secret Life of Walter Mitty* (Sogni proibiti), ispirato ad un impagabile raccontino di Thurber, tracciò per primo il personaggio del giovanotto timido e pieno di complessi, schiacciato da una società troppo sicura di se stessa, troppo moderna e complicata. Sul troncone Danny Kaye nasce Jerry Lewis, ma aggiungendo qualcosa in più, di cui *Hollywodd or Bust* può costituire un buon esempio. Si tratta qui d'un « fan », vale a dire d'un fanatico ammiratore di divi, che s'imbarca per Hollywood assieme ad un amico per andare a conoscere il suo idolo del cuore, la bionda « vamp » Anita Ekberg. Il ragazzo è a bordo di un'auto nuova, vinta ad una lotteria, che divide con un altro vincitore; senonchè questi è in realtà un imbroglione che cerca solo di rubare la macchina e vendersela per proprio conto. Durante il viaggio, i due però imparano a conoscersi ed a stimarsi ed alla fine resteranno amici. L'« altro » è ovviamente la consueta « spalla » di Lewis, il cantante Dean Martin, che con il film in esame ha concluso la sua non breve collaborazione col comico. Mai « spalla » ebbe meno talento umoristico, salvo forse Bud Abbott, nel senso che il duo non si fonde e le individualità degli attori restano separate, e tuttavia Lewis compirebbe un grosso errore ad impostare il suo personaggio da solo in futuro, perchè il qualcosa di nuovo che egli ha aggiunto rispetto a Kaye, a parte i valori interpretativi, è l'importanza data al fattore amicizia.

Il giovanotto timido di Kaye stava spesso al limite del patologico, spaventato di fronte alla Donna e riscattato solo dalla Donna, che lo liberava dai complessi e ne faceva un uomo: occhiali, rossori e balbettio da un lato e il fisico seducente e le bionde chiome di Virginia Mayo dall'altro. Jerry Lewis, volendo stabilire una piattaforma psicologica più consistente, ha saputo cogliere un « valore », che è l'amicizia fraterna e solidale, fatta di stima e di comprensione, e di qui il senso del duo. Pensiamo alle altre coppie del film comico statunitense, Laurel e

Hardy, Crosby e Hope, Abbott e Costello; in esse si ripete all'infinito la variazione sul contrasto fra uomo sicuro di sè e uomo timido, fra prepotente ed arrendevole, ma non si fa cenno — se non in qualche momento di Laurel e Hardy — all'amicizia come autentico rapporto umano. Se si vuole, Lewis, per porsi con decisione sul piano della satira, ha anche colorito un poco, solo un poco, questo rapporto d'un sottofondo omosessuale spesso rinvenibile nei film statunitensi che trattano l'argomento (vedi *La notte dello scapolo*). Di film in film il personaggio di Lewis è andato acquistando contorni più netti, aspetti sempre più umani (dove il comico, come sempre nei casi migliori, è strumento di comunicazione e non fine a se stesso), e questo per merito anche dei registi che di recente hanno sostituito i mestieranti Walker e Marshall dei primi film: Norman Taurog (*Living It Up,* Più vivo che morto), Joseph Pevney (*The Three Ring Circus,* Il circo a tre piste) e soprattutto Frank Tashlin.

Questo interessante uomo di cinema, prima « cartoonist » con Walt Disney, poi disegnatore di fumetti, poi ancora sceneggiatore dei migliori film comici del dopoguerra (ad esempio *The Paleface*) ed ora regista, è un acuto osservatore di costume, basta la sequenza di *rock and roll* in *Gangster cerca moglie* per convincersene. Anche in *Hollywood or Bust* le trovate sono sempre di buona lega e soprattutto incidenti in un ambiente sociale: pensiamo alla sequenza della lotteria, d'un umorismo addirittura corrosivo, o alla presentazione di Anita Ekberg in chiave esasperatamente divistica, con tanto di vezzeggiato cagnolino al fianco od anche al succoso ritratto del « fan » in apertura del film. E tuttavia, come per *Artists and Models* (Artisti e modelle), è ancora rinvenibile un'incapacità di ridurre le molte trovate, gli spunti satirici, i gustosi sketches musicali ad unità di racconto, sicchè il film resta sempre frammentario ed inappagante. Sottolineo infine l'ormai raggiunta maturità interpretativa di Jerry Lewis: dove nei primi film disturbava la tendenza a tradurre ogni gesto in un lazzo, qui v'è un raggiunto equilibrio fra i momenti di esplosione comica ed un tono più composto ed in definitiva più intenso, che favorisce l'immedesimazione dello spettatore con i sentimenti e le vicende del ragazzo.

ERNESTO G. LAURA

Le rubriche

Formato ridotto

ALLEGRO CINEAMATORISMO AL XIX CONCORSO INTERNAZIONALE DELL'UNICA. — Per chi, come noi, ha sempre guardato il cineamatorismo come una palestra ideale, dove ogni giovane d'ingegno potesse sperimentare ed esplicare liberamente le proprie attitudini al racconto cinematografico, al di fuori di qualsiasi pressione od opportunismo, comunque estranei ad un preciso impegno, d'ordine strettamente culturale ed espressivo oltre che teso al dominio del linguaggio specifico del film, l'incontro con i rapresentanti internazionali dell'UNICA, vale a dire del massimo organismo preposto a coordinare ed incoraggiare le forze migliori che si misurano nell'ambito del film sperimentale a formato ridotto, non è stato dei più felici. Già impressioni poco lusinghiere sul conto dell'UNICA ci erano state riferite da chi aveva avuto modo di seguire alcuni dei precedenti concorsi, che tale organismo indice annualmente in sedi e nazioni diverse. Eravamo rimasti sfavorevolmente colpiti, anzitutto, nell'apprendere il primitivo e complicatissimo metodo di giudizio adottato da quelle giurie; delle quali ciascun rappresentante — uno per ogni nazione presente al concorso — per ogni film sottoposto al vaglio deve compilare una scheda concepita in modo tale da costringerlo a spezzettare il proprio giudizio in una serie di punteggi parziali — relativi alla « impressione globale », al « valore intellettuale », al « valore artistico », al « valore tecnico », al « ritmo » — la somma matematica dei quali dovrebbe equivalere al valore effettivo del film. E' facile immaginare a quali assurdi risultati può portare tale metodo di valutazione.

Ma la famigerata scheda UNICA non è che una, la più palpabile forse, delle storture di questo organismo. I contatti diretti che con esso abbiamo avuto recentemente, in occasione del XIX Concorso internazionale svoltosi quest'anno a Roma dal 15 al 20 settembre, ci hanno permesso di rilevare altre incongruenze che contrastano non poco con le finalità più vive e vitali che vorremmo vedere assegnate ad una federazione realmente coordinatrice delle forze migliori del cineamatorismo mondiale. Ci aspettavamo di incontrare almeno qualche giovane, da cui avere ragguagli circa una determinata maniera espressiva, intesa a rappresentare un costume e una cultura caratteristici del nostro tempo e di un certo Paese, piuttosto che a giustificare l'impiego più o meno effettistico di un dato obiettivo o schermo fotografico. Ci siamo invece

imbattuti in uno stuolo di signori di media età e maturi padri di famiglia, che spesso ignoravano qualsiasi problema culturale del proprio Paese e pronti ad interessarsi ed entusiasmarsi unicamente ai problemi di tecnica spicciola, relativi al trattamento del materiale sensibile ed alla possibilità di eseguire determinati trucchi di ripresa. Erano, insomma, i soliti fotografi inveterati che, dopo aver spremuto quanto era possibile dalla macchina fotografica, cercavano ora nella cinepresa il modo di saziare il loro gusto per l'immagine bella ed inconsueta. Ciò veniva a spiegare molte cose: sia l'importanza e l'interesse assegnati dai cineamatori stranieri ai film di categoria cosiddetta « de genre », che affidano appunto ai trucchi di ripresa gran parte della loro spesso epidermica suggestione, sia una certa tendenza adombrata dalla giuria a preferire il film « a colori » a quello semplicemente in bianco e nero ed il film d'intonazione gaia a quello cupo e concettuoso.

Per fortuna, benchè fosse tale la mentalità dei maggiori rappresentanti dell'UNICA convenuti a Roma e benchè un buon numero delle 68 opere presentate in concorso da venti nazioni recassero l'impronta di tale mentalità, non sono mancati, in sede di proiezioni, alcuni ottimi risultati che testimoniano, pur ai margini di un'organizzazione che andrebbe radicalmente trasformata, la sopravvivenza di alcuni gangli vitali, meritevoli di ben diversa attenzione di quella che possono offrire i concorsi del genere. Vogliamo riferirci anzitutto alla bellissima prova, di coscienza culturale oltre che cinematografica, offertaci da un cineamatore argentino, Roberto Robertie, con il film *El proceso* (Il processo), ricavato dall'omonimo romanzo di Kafka. Non si tratta, si badi bene, di una semplice traduzione in immagini di un brano qualsiasi del noto testo letterario; bensì della riduzione, in un film della durata di circa quaranta minuti, dell'intera sostanza narrativa del romanzo, dall'arresto di J.K. all'esecuzione finale. Ciò comportava, naturalmente, un grosso problema di sceneggiatura, che quanto meno minacciava ad ogni passo il pericolo, per la necessità di sorvolare su molte situazioni e di sintetizzarne al massimo altre, di tradire la reale portata del racconto, denso, come si sa, di significazioni oltre che di una specifica atmosfera. L'autore ha superato le molte difficoltà e costruito un racconto cinematografico che non indugiamo a definire esemplare e che ci risulta essere quanto di meglio il cinema sia fin'ora riuscito a tradurre dal complesso mondo kafkiano. Quei chiusi ambienti e quei personaggi impenetrabili del romanzo ci sono restituiti intatti attraverso suggestioni scenografiche, fotografie e recitative di straordinaria aderenza. I cardini centrali del racconto sono costituiti dalla scena del processo, con un'aula frastornante di voci e di giudici assenti all'ansia del protagonista e stranamente affaccendati, e da quella successiva in cui J.K. nei paurosi sottosuoli del tribunale ha la rivelazione della propria condanna seguendo i carrelli ed i congegni meccanici della cieca « giustizia ». Osvaldo C. Vacca e Oscar J. Bonello hanno curato la parte fotografica, crean-

do suggestivi contrasti di luci e di scure superfici, e Betto Gianola ha dato un volto all'incubo del protagonista senza mai calcale su facili tinte. E' interessante notare come questo film provenga da un Paese, l'Argentina, la cui produzione cinematografica ufficiale è tra le più fumettistiche che si conoscano.

La giuria dell'UNICA, forse non tutta in grado di afferrarne il reale significato e di giudicarne il valore, ha classificato *El proceso* al quarto posto della categoria « a soggetto », preferendogli di gran lunga un film belga di Pierre Wilš, *Kruispunt* (Bivio), che, oltre a vincere il primo premio di categoria, è stato giudicato il miglior film in senso assoluto. Dobbiamo riconoscere che, nonostante l'impegno ben più limitato rispetto alla precedente, quest'opera, per il martellante susseguirsi delle trovate comiche tutte di prima mano, ci ha intrattenuti assai piacevolmente. Non è tanto lo spunto iniziale che ha il marchio dell'originalità, quanto i suoi imprevedibili sviluppi. Si tratta del solito cineamatore che, al momento di stendere il soggetto per un film, è incerto se scegliere il genere drammatico o quello brillante. Lo vediamo, quindi, ad un bivio: cartelli stradali indicano a sinistra il viottolo buio e sterposo del dramma e a destra la via della commedia, sfolgorante di luci e di colori. Il protagonista si avvia dapprima per il viottolo macabro, ma ad ogni passo lo trova sbarrato da cadaveri: un impiccato gli penzola sopra la testa, un uomo con un pugnale conficcato nella schiena gli cade ai piedi, e via discorrendo, finchè egli stesso si trova bersagliato da misteriosi pugnali e da oscure minacce, che lo inducono a ritornare precipitosamente sui suoi passi. Imbocca, quindi, la rosea strada della commedia, dove si trova perfettamente a suo agio. Numerose gli si presentano le situazioni comiche: molte ne afferra; ma poi non sa più come svilupparle. Infine si decide a raccontare, per il suo film, le disavventure di uno strano collezionista di scatole per fiammiferi. Presenta il lavoro eseguito alla giuria internazionale del concorso UNICA e sogna onori e gloria; ma finirà con l'essere premiato soltanto con una minuscola coppa. Abbiamo detto come il film si faccia apprezzare per la bontà e la ricchezza delle trovate, e per la straordinaria abilità con cui queste sono collegate tra loro. Va ricordato, ancora, come il racconto si avvalga efficacemente della fotografia in bianco e nero quando pare indirizzato verso il dramma e del colore quando si rifà alla commedia.

Il secondo premio della categoria « a soggetto » è andato al noto film italiano *Marco del mare,* preferito al ben più meritevole — a nostro avviso — *Nozze d'argento,* di Ezio Pecora e Massimo Sani. Al terzo posto troviamo uno strano ed inutile film inglese, *Sakura,* di Ace Movies, che, prodigandosi in minute ricostruzioni scenografiche, ha ambientato addirittura nel Giappone medioevale la tragica storia di un amore contrastato tra la figlia di un ricco samurai ed un povero bonzo. Resta un fatto inspiegabile come ad un cittadino britannico possa essere venuta l'idea di realizzare un film come questo, sprecando tempo, denaro e una tecnica raffinata per con-

seguire soltanto qualche effetto molto epidermico in virtù di una splendida fotografia a colori.

• Tra gli altri film a soggetto, un maggior impegno nella scelta del tema si è riscontrato in alcuni lavori di cineamatori scandinavi. Ha ben figurato soprattutto la Danimarca con *Ensom* (Sola), di R. Faltorp, e *Morke Veje* (Strada buia), di Marius Jorgensen. Il primo, più schematico e raccontato con tecnica incerta, propone la storia di una vecchia madre che, vedendosi trascurata e respinta dalle figlie sposate, non trova altro conforto che andando a pregare al cimitero presso la tomba del marito morto. Il secondo affronta con molta disinvoltura un tema assai delicato. Una ragazza, rincasando di notte, viene assalita da un bruto, dal quale a stento riesce a svincolarsi. A casa, da un bottone strappato dall'impermeabile, si accorge che il bruto non era altri che suo padre, il quale, al buio, non poteva averla riconosciuta. A questo punto ci si aspetta che scoppi chissà quale dramma; invece la ragazza, dato uno sguardo alla madre, ormai quasi vecchia ed insignificante, ed un altro al padre, dall'aspetto ancora giovanile, si dimostra comprensiva nei riguardi di quest'ultimo e gl'infila nascostamente il bottone nella tasca, tacendogli del brutto incontro. Il tema della solitudine, che è in fondo l'elemento più rimarchevole di questi due film danesi, si riaffaccia nel tedesco *Heimweg* (Ritorno a casa), un 8 mm. in cinemascope e a colori, di Alfred Seidel, che in un'atmosfera cupa, magicamente ricreata da una abilissima fotografia, ci propone le tristezze e le insoddisfazioni di un operaio, il quale, ritornando a casa dal quotidiano lavoro in fabbrica, medita sulla monotonia e la futilità della propria esistenza, e rievoca il grigiore della sua vita di padre di famiglia. Un tema altrimenti impegnativo, benchè svolto in maniera alquanto ingenua, è quello proposto da un cineamatore svedese, Pelle Soderberg, in *Omprovining* (Considerazione): il protagonista del film è un individuo amorale, uno studente dell'Università di Uppsala, il quale, preso alloggio in una camera di pensione, si preoccupa subito di sbarazzarla di alcune immagini sacre e di un cartello con la scritta « Dio determina ogni cosa » per sostituirvi i ritratti di donnine seminude; più tardi, mentre sta passeggiando con un'amichetta, costei viene investita ed uccisa da un automezzo; tornato a casa lo studente viene preso dal rimorso e ricolloca al loro posto le immagini sacre dopo aver distrutto le fotografie pornografiche.

Un simile semplicismo si è riscontrato spesso tra i film a soggetto, quando le vicende trattate non erano addirittura d'interesse limitato all'ambito familiare di chi le aveva realizzate. Oltremodo insipide e niente affatto spiritose ci sono apparse, infatti, le scenette coniugali o comunque domestiche presentateci dal norvegese De Fem in *Det "Sterke" Kionn* (Questo sesso « forte »), dal tedesco Rehage in *Kinderszenen* (Scene di bimbi) e dal lussemburghese Robert Clees in *Idille ménagère* (Idillio casalingo). Qualche motivo divertente l'abbiamo trovato, piuttosto, nella descrizione della vita domestica di uno scapolo fattaci

dallo svizzero Hugo Pixner in *Der Junggeselle* (Il celibe), ed ancor meglio nel tecnicamente esemplare *Du und ich* (Tu ed io), di Gary Gruber (Austria), ed in *Escapade* (Scappatella), di Emile Wooters (Belgio). Ma più che questi film, i quali denunciano la tendenza più retriva del cineamatorismo, abbiamo finito con l'apprezzare alcuni tentativi di racconto « giallo », sostenuto da un abile impiego della « suspence ». Non intendiamo riferirci al troppo pretenzioso *Luces de sangre* (Luci di sangue), dello spagnolo Francisco Font Pons, nè al grottesco *Appointement with Fear* (Appuntamento con la paura), di J. e B. Sergay (Africa del Sud); bensì a *Le trou de mémoire* (Il vuoto nella memoria), del francese Simon Jochembin, ed a *Magie* (Magia), dell'olandese W. Brusse. Il primo, tratto da una novella poliziesca di Barry Perowne, snoda con tecnica disinvolta ed ammirevole il racconto fra una grande varietà di ambienti — un « Night-Club », un bazar, strade affollate — e di personaggi, tutti sostenuti da attori dilettanti di grande efficacia, a cominciare da Henri Sandrin, nel ruolo del protagonista, un commediografo coinvolto in una diabolica macchinazione. Ricco di tensione drammatica e di colpi di scena, il film qualifica il suo autore un degno proselite di Hitchcock, già provvisto di un mestiere che potrebbe far invidia a molti professionisti. *Magie*, altrettanto suggestivo nell'impiego della tecnica, rievoca un'atmosfera pregna di mistero, in cui si avvertono impalbabili presenze sovrannaturali. Il protagonista è un giovane cultore di scienze magiche, che ricorda un po' il dreyeriano David Gray di *Vampyr*.

Tra le nazioni dell'Europa orientale presenti al concorso con film a soggetto ha meglio figurato la Jugoslavia con *Il fazzoletto bianco*, di Rakonjac Vojislav, che ha proposto un raccontino di gusto boccaccesco; mentre la Polonia, con *La cieca*, di Edward Poloczek, e *Gli sguardi*, di Blosnidza e Sgzsecura, ha denunciato una preparazione tecnica del tutto insufficiente per i temi edificanti destinati ad un pubblico di ragazzi.

Più breve è il discorso che possiamo fare sui film cosiddetti « di fantasia », a causa dell'assoluta vuotezza che spesso accomuna molte delle opere di questo genere. A volte — come negli spagnoli *Capricho* e *Poker*, rispettivamente di José Mestres Ortega e di Julian Lopez — è il semplice impiego dei più elementari e vetusti trucchi cinematografici che intenderebbe giustificare la realizzazione di tali film; altre volte — come negli argentini *Rapsodia en abstracto* (Rapsodia astratta), di Alfredo Rubio, e *Marea baja* (Bassa marea), di Eduardo Douglas Di Fiore, — si pretenderebbe che un'accozzaglia di immagini arbitrarie fosse una fedele interpretazione di determinati brani musicali. I migliori risultati, tutto sommato, si ottengono nell'ambito dei cartoni o dei pupazzi animati. L'olandese Andreis Hendriks, per esempio, muovendo bianche ed assai schematizzate figurine sullo sfondo di alcuni quadri astratti, ha simbolizzato con una certa originalità, in *Den Zee en het Land* (Il mare va alla terra), una specie di storia dell'uomo. Un argomento analogo — le vicende dell'uo-

mo dalla nascita alla morte e, al tempo stesso, dall'origine del mondo ad oggi — è stato trattato — in maniera ancor più soddisfacente e con tecnica tanto abile e con tanto buon gusto e sensibilità da farne, a nostro avviso, il miglior film di questa categoria — dal norvegese Ragnvald Paus in *The Life* (La vita), servendosi di pupazzi ed oggetti in plastilina. La stessa materia è pure servita all'inglese Douglas Butcher per il suo spiritoso *Fun and Fantasy* (Allegria e fantasia). Di pezza sono, invece, i lunari pupazzi usati da Candiolo-Moreschi-Porre per popolare l'incubo di *Incantesimo di mezzanotte*, film già noto dal concorso di Montecatini dell'anno scorso. Di una tecnica del disegno e di un impiego del sonoro che ricordano un po' quelli che caratterizzano la produzione di McLaren si è avvalso l'inglese Winn Jones per il bizzarro *Short Spell* (Breve sillabario). Tra le altre « fantasie » si possono ancora ricordare: *Vor der Pruefung* (Prima dell'esame), di Anton Janous (Austria), in cui vengono rappresentati gli incubi onirici di un ragazzo preso dalla psicosi degli esami; la bella fotografia a colori de *Il mare*, un lirico tentativo del polacco Zbigniew Turski; *Fièvres* (Febbri), del belga Marcel Fraikin, che, nel gusto di un Richter e di un Cocteau, ha inteso trasmetterci le sensazioni di un amplesso attraverso accostamenti di immagini simboliche; *Der Fund im Jahre 3000* (La scoperta nell'anno 3000), in cui il tedesco Rolf Borchers ha sfoggiato molta abilità tecnica per dirci, in sostanza, che l'invenzione della bomba atomica è stata opera del demonio. Un cenno particolare merita, infine, il primo premio della giuria *La cravate* (La cravatta), del francese Saul Gilbert. Si tratta di una rappresentazione mimica svolta su un tema surrealistico: le sintesi scenografiche, l'impiego del colore e l'abilissima prestazione dei mimi ne hanno fatto uno spettacolo di notevole suggestione figurativa.

La Francia è stata la nazione che ha meglio figurato, a nostro parere, anche nel campo del documentario con *En Sardaigne* (In Sardegna), di J. Douay, e in special modo con *Une famille de canuts* (Una famiglia di tessitori), di Vuillermet. La giuria ha invece preferito premiare lo spagnolo *Hibrys* (Ibridismo), di Felipe Saguès, un pur abile film di animazione che intende volgarizzare i principi della legge del Mendel. Buone ci sono sembrate anche le prove offerte dall'Africa del Sud con *City of Wax* (Città di cera), di Ray Tibbs, e *Manhattan Maelstrom* (Turbinio di Manhattan), di Dot e Lu Sher; dalla Germania con « *Parkhaven* » *Story*, di H. O. Schirrmacher, racconto quasi accorato della « vita » di una nave mercantile; dal Belgio con *L'atelier d'un artiste*, di Louis Remy e René Defawe, che ci documenta scrupolosamente sull'arte di Iwan Florance, illustre miniatore di libri. La Polonia, pur denunciando le solite deficienze di linguaggio, con *La festa di Dio nella regione di Kurpie*, di Berger-Majarkowski-Zdzarski, ci ha dato una testimonianza della salda fede religiosa da cui sono animati gli strati contadini della popolazione polacca. Gli olandesi J. Harmsma-den Besten-J. Stork hanno, infine, costruito un

raccontino esemplare e molto divertente descrivendoci, in *Eilanden Expres* (L'espresso dell'interno), le varie tipologie degli abituali viaggiatori di un trenino a scartamento ridotto. Un film, quest'ultimo, relegato dalla giuria al tredicesimo posto della cassifica; mentre, per esempio, l'inqualificabile *Ekorn-Mor* (Scoiattolo madre), di Nils Ringen (Norvegia), che ritrae puerilmente le prodezze d'uno scoiattolo ammaestrato, si è visto assegnare un terzo premio dopo aver fatto sbellicare dalle risa gli allegri cineamatori stranieri.

Ma molto ancora ci sarebbe da aggiungere — ci ripromettiamo di farlo in altra occasione — sul comportamento della giuria dell'UNICA. Molte cose andrebbero riformate in quest'ambito; e la FEDIC, che del cineamatorismo italiano ha pur saputo sempre valorizzare le forze più giovani e più vitali, è certo la più qualificata per farlo. Una riforma della giuria e dei suoi metodi sarebbe la prima cosa da tentare, affinchè non si ripetano certi omaggi al malcostume, come è stata la preferenza assegnata, nella classifica per nazioni, alla Spagna — di cui un solo film su quattro era degno di qualche attenzione — a svantaggio della Francia, la cui selezione era tutta di alto livello. Non vorremmo più dover supporre che si tratti di un omaggio tributato alla persona del signor De Caralt, rappresentante spagnolo e presidente della giuria, che tra l'altro ci ha allietati con un impagabile « Inno del cineamatore », da lui fatto espressamente comporre ed incidere su dischi in più lingue per cori di voci bianche.

LEONARDO AUTERA

La giuria del XIX Concorso internazionale del film d'amatore, composta da Delmiro De Caralt, presidente (Spagna), conte Pier Maria Annoni di Gussòla (Italia), Cech (Austria), Jule de Wandeleer (Belgio), Donald Mc Kay Elliott (Gran Bretagna), Frank Frese (Germania), Georges Haefeli (Svizzera), Kengruyer (Lussemburgo), Halfdan Kristiansen (Danimarca), André Jugé (Francia), Milhail Livada (Svezia), Errkki Nuorala (Finlandia), Emilio W. Werner (Argentina), ha assegnato i seguenti premi ufficiali:

Coppa « Challage hollandais », per il miglior film d'amatore in senso assoluto, a *Kruispunt* (Bivio), di Pierre Wils (Belgio); Coppa Wolf, per la nazione prima classificata, al Belgio; Coppa della Presidenza del Consiglio dei Ministri d'Italia, per la nazione seconda classificata, alla Spagna; Coppa FEDIC, per la nazione terza classificata, alla Francia.

Dei film « a soggetto » il primo premio è stato assegnato a *Kruispunt* (Bivio), di Pierre Wils (Belgio); il secondo premio a *Marco del mare,* di Piero Livi e Giangiacomo Guadagni (Italia); il terzo premio a *Sakura,* di Ace Movies (Gran Bretagna). Dei film « de genre » il primo premio è stato assegnato a *La cravate* (La cravatta), di Saul Gilbert (Francia); il secondo premio a *The Life* (La vita), di Ragnvald Paus (Norvegia); il terzo premio a *Fun and Fantasy* (Allegria e fantasia), di Douglas Butcher (Gran Bretagna). Dei film « documentari » il primo premio è stato assegnato a *Hibrys* (Ibridismo), di Felipe Sagués (Spagna); il secondo premio a *City of Wax* (Città di cera), di Ray Tibbs (Africa del Sud); il terzo premio a *Ekorn-Mor* (Scoiattolo madre), di Nils Ringèn (Norvegia). La Coppa Maréchal, per il film più gaio, è stata assegnata a *Kruispunt* (Bivio), di Pierre Wils (Belgio), e la Coppa della speranza all'Africa del Sud.

La classifica per nazioni ha situato ai primi dieci posti, nell'ordine: Belgio, Spagna, Francia, Gran Bretagna, Italia, Germania, Norvegia, Africa del Sud, Olanda, Svizzera. Partecipavano al concorso anche Argentina, Austria, Danimarca, Finlandia, Jugoslavia, Lussemburgo, Polonia, Portogallo, Svezia.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

***in collaborazione con* DALE KRAMER**

CAPITOLO X

A mano a mano che il personale della « Famous Players » aumentava, Porter passava la maggior parte del suo tempo a migliorare la tecnica della ripresa, pur continuando a dirigere film. Ho sempre pensato che egli sia stato più un grande tecnico che un direttore di attori: egli infatti preferiva avere a che fare con le macchine piuttosto che con le persone. In certo qual modo, era stata la sua fantasia di appassionato alle cose meccaniche che gli aveva dato la possibilità di improvvisare la tecnica del racconto nel film *L'assalto al treno.*

Porter dedicava molto tempo a cercare di migliorare la dissolvenza e ricordo ancora un serbatoio di vetro di un metro per uno e cinquanta che usava per i suoi esperimenti: riprendeva, ad esempio, una scena attraverso il recipiente pieno d'acqua, ed un suo assistente versava della polvere colorata nell'acqua agitata da un ventilatore. La scena si dissolveva gradatamente o, più esattamente, scompariva in un qualcosa che sembrava un rotolare di nuvole. Può sorprendere il fatto che Porter, quasi quaranta anni fa, stesse sperimentando il film tridimensionale: egli adoprava due macchine da presa, nello stesso modo in cui ora se ne adoprano tre e anche quattro contemporaneamente, e proiettava la scena sullo schermo con altrettanti proiettori. Per mezzo di occhiali con una lente rossa e l'altra verde si aveva l'impressione della terza dimensione, mentre senza gli occhiali l'immagine appariva terribilmente confusa. Seguivo attentamente gli esperimenti di Porter, incoraggiandolo, ma i tempi non erano ancora maturi ed avevamo già troppo da fare a piazzare i film muti a due dimensioni.

La maggior parte delle società più vecchie era ancora assolutamente contraria ai film a soggetto. Si potrebbe pensare, a prima

vista, che questo rifiuto mi dovesse risultare gradito; tutt'altro. Se il direttore di un cinema decideva di proiettare i film a soggetto, gliene occorrevano un numero sufficiente da poter cambiare programma a intervalli prestabiliti, e noi non potevamo produrne a sufficienza. Avrei quindi preferito che le vecchie società fossero in grado di offrire lungometraggi a soggetto. E' vero però che ci eravamo accaparrato uno stock di commedie teatrali. Un giorno, Dan Frohman mi disse che suo fratello Charles aveva bisogno di denaro e forse avrebbe anche accettato una mia offerta per le sue vecchie opere. Dan credeva che venticinquemila dollari sarebbero dovuti bastare per interessare suo fratello. Raggranellai il denaro e, al momento psicologicamente giusto, dietro indicazione di Dan, fu lasciato un assegno di venticinquemila dollari sul tavolo di Charles e l'affare fu combinato. In quella stessa epoca, avevamo anche raggiunto un accordo con la società Henry W. Savage, altro grosso produttore teatrale, per la cessione dei diritti sulle loro opere. Per quanto il rifornimento di materiale fosse continuo, non riuscivamo a produrre abbastanza velocemente da soddisfare le richieste del mercato. Per fortuna, qualche altra piccola società si mise a produrre film a soggetto. Fu nell'inverno del 1913 che Jesse Lasky, Sam Goldfish e Cecil B. De Mille fecero il loro primo film prodotto dalla Jesse L. Lasky Feature Play Company. Lo statuto della società, abbozzato sul rovescio di un menu, segnò, come ho già detto, l'inizio delle attività. Sembra, però, che già Lasky e Goldfish (che ormai chiamerò Goldwyn dato che con questo nome egli è divenuto famoso) avessero discusso il soggetto insieme ad Arthur Friend, che divenne tesoriere della società.

Gli ambiziosi ed energici soci decisero di iniziare la produzione con *The Squaw Man*, e scritturarono come protagonista Dustin Farnum, già noto in teatro. Ma neanche Goldwyn, il fenomenale venditore di guanti, riuscì a convincere Farnum ad accettare una compartecipazione agli utili. L'attore voleva cinquemila dollari in contanti e li ebbe. Se avesse invece accettato la percentuale, ne avrebbe ricavato un enorme profitto dato il successo del film. De Mille, un atletico giovane di trentadue anni dalla incipiente calvizie, partì con Farnum e qualche altro alla volta di Flagstaff, nell'Arizona, dove arrivarono mentre infuriava una bufera di neve. Essi proseguirono fino a Hollywood dove affittarono un capannone,

trasformando le stalle dei cavalli in camerini e costruendovi un teatro di posa. Ingaggiarono alcuni indiani e dei cow-boys ed il primo giro di manovella fu dato il 29 dicembre 1913 mentre noi stavamo realizzando *Cuori alla deriva* con Mary Pickford e *Tess of the Storm Country*. Non fu però in quell'occasione che conobbi De Mille.

Sam Goldwyn era rimasto a New York per occuparsi degli affari finanziari della società mantenendo in vita il commercio dei guanti. In gioventù, Goldwyn aveva avuto dei tempi difficili e forse più duri di me. Nato a Varsavia, a undici anni egli era scappato a Londra dopo la morte dei genitori. Qui aveva lavorato da un fabbro finchè, due anni più tardi, era andato in America. Anche Goldwyn, coetaneo di De Mille, era precocemente calvo; aveva una figura alta e snella, era molto meticoloso nel vestire e così dinamico che i suoi clienti di guanti non sapevano resistergli. Anche Jesse Lasky era rimasto a New York continuandovi l'attività di impresario di varietà che aveva in comune con De Mille, quale estrema ricorsa in caso che il film avesse fatto fiasco. Lasky aveva appena compiuti i trent'anni ed era uno « showman » puro sangue: dieci anni prima, egli aveva fatto il cercatore d'oro nello Yukon dove aveva avuto abbastanza fortuna da guadagnarsi il costo del viaggio di ritorno in California. Successivamente, capitato alle Haway, si era pagato il biglietto di ritorno suonando nella Reale banda hawayana, l'unico che non fosse cittadino hawayano. Dopo aver calcato i palcoscenici del varietà con la sorella Blanche, che più tardi doveva diventare la moglie di Goldwyn, Lasky era stato « manager » di Herman, il « mago » ed impresario di varietà. Il fiasco del suo cabaret delle Folies Bergère gli aveva causato una grossa perdita di centomila dollari.

Telegrafai a Lasky le mie congratulazioni dopo aver visto *The Squaw Man,* ed egli mi telefonò invitandomi a colazione da Delmonico. Accettai più che volentieri. Trovai Lasky simpatico e pieno di entusiasmo; aveva una voce musicale e spumeggiante. Parlammo più che altro di film a soggetto e non credo che siano state dette in quell'occasione cose di storica importanza, ma l'incontro fu fortunato per ambedue (dato che più tardi divenimmo soci) e forse anche per lo sviluppo dell'industria cinematografica. Per me, era rassicurante trovare un uomo così abile che avesse la stessa mia fede nei lungometraggi. Ricordo un piccolo incidente

di quell'incontro: Lasky aveva portato la mano alla tasca interna della giacca come per cercare un sigaro ed io gliene offrii uno. A quei tempi, ne fumavo otto o dieci e più scuri di quelli che fumo adesso. Venni poi a scoprire che la ragione per cui si trovava senza sigari era che stava cercando di smettere di fumare. Questa scena, l'ansiosa ricerca di Lasky per un sigaro che alla fine dovevo offrirgli, si sarebbe poi ripetuta incessantemente.

Un'altra società di produzione di film a soggetto era stata impiantata da Hobart Bosworth, ben noto attore, che aveva acquistato i diritti del *Lupo di mare* di Jack London assegnandosi il ruolo di Wolf Larson, il protagonista. A questa produzione egli fece seguire altre opere inglesi. Nel campo dei lungometraggi, c'era anche la Oliver Morosco Photoplay. Probabilmente, il lettore non ha molto interesse nella storia delle Case cinematografiche, ma saranno necessarie poche righe ogni tanto per chiarire il racconto. Malgrado ne fossi in parte responsabile, la Paramount Pictures Corporation non fu fondata da me, ma da un gruppo di noleggiatori capitanato da W. W. Hodkinson, che aveva degli interessi nella distribuzione di film nel Far West. La società fu fondata nel 1914 per il noleggio e non la produzione di film ed il suo nome venne scelto da Hodkinson che l'aveva visto su di un edificio; la montagna, ossia il marchio della società, venne abbozzata da Hodkinson su di un foglio di carta assorbente. La Paramount firmò un accordo con diversi produttori per la distribuzione ogni anno di 104 film a soggetto: la Famous Players ne avrebbe forniti 52, la società di Lasky 30 ed il quantitativo che ancora mancava sarebbe stato procurato da altri minori, come Bosworth e Morosco. Il produttore riceveva un anticipo di 35 mila dollari a film e il 65 % degli incassi. Non rimasi molto soddisfatto dell'accordo che ci avrebbe alla fine obbligato ad ascoltare consigli e richieste nella produzione dei nostri film. Mi sembrava infine che i distributori avessero il coltello dalla parte del manico.

Vorrei ora riportare un brano dal libro di Terry Ramsaye « A Million and One Nights » (Le mille ed una notte), che narra dettagliatamente la storia del cinema. A proposito di quel periodo egli dice: « Adolph Zukor della Famous Players era la figura più significativa nel campo della produzione di film: era come invasato da una ambizione napoleonica ». E continua: « Quando Adolph

Zukor pensa, egli passeggia. In quel periodo, egli camminò durante tutta una notte, dalla mezzanotte all'alba, da Battery Park — che doppiò due volte — alla 125ma strada, quasi l'intera lunghezza dell'isola di Manhattan. Quando i Sioux cominciavano la danza degli spettri, ciò siginficava che ci sarebbe stata battaglia sul Corno Grande, altrettanto si poteva dire di Zukor quando cominciava a camminare: era ormai tempo che tutti quelli del territorio della riserva tenessero gli occhi bene aperti ». L'opera del signor Ramsaye, in due volumi, costituisce uno sforzo ammirevole per mettere insieme la storia complessa del cinema. Ha ragione di dire che spesso io camminavo mentre pensavo, ma certamente non pensavo che i distributori potessero avere il controllo della produzione. Non posso certo confermare di avere avuto ambizioni napoleoniche e, ne sono certo, non fui mai così pericoloso come mi si vuol fare apparire. Sorsero però delle divergenze sulla linea di condotta della società e, in seguito, gli azionisti della Paramount scelsero me a guida della società. Questo era dovuto, credo, alla convinzione che io fossi il più idoneo a portare il film a soggetto verso il successo.

Si producevano ormai abbastanza film da incoraggiare gli esercenti a costruire nuovi cinema e credo che il programma edilizio abbia rappresentato uno degli aspetti più importanti della industria cinematografica: non serviva produrre film, se il pubblico doveva poi sacrificarsi per vederli. Il « Nickelodeon » aveva ormai una pessima reputazione e non solo molti genitori si rifiutavano di entrarvi, ma lo proibivano ai propri figli. Se i cinema fossero stati attraenti, con posti comodi e una buona orchestra, il vedere un film avrebbe rappresentato un premio e si sarebbe creato la giusta atmosfera per meglio godere il film. Il mio vecchio socio della « Arcade », Mitchell Mark, stava ora costruendo il teatro « Strand » che avrebbe occupato tutto l'isolato fra la 47ma e la 48ma Strada. Dapprima egli aveva deciso di dedicarsi quasi esclusivamente al varietà. Ebbi con lui molti colloqui per convincerlo che un locale enorme come il suo — con una capienza di 3500 persone — avrebbe reso meglio con il cinema. Mark era piuttosto scettico: fra l'altro non credeva che ci sarebbe stata sufficiente disponibilità di film, ma riuscii alla fine a convincerlo e lo « Strand », con l'orchestra ed un enorme organo, fu il primo grosso cinematografo. Mark nominò direttore del cinema S. L. Rothafel,

quel « Roxy » che doveva lasciare l'attuale cinema omonimo come proprio monumento. Ormai Marcus Loew credeva pienamente nei film a soggetto e stava di conseguenza trasformando diversi teatri. In California persuasi Sid Grauman a spostarsi da San Francisco a Los Angeles per aprirvi un cinema; la nostra politica era di incoraggiare la costruzione di cinematografi, intervenendo finanziariamente per quanto ci era possibile.

Nel frattempo, la Famous Players incoraggiò altri produttori di film a soggetto ed il primo artista ad essere prestato ad un'altra casa di produzione — cosa che oggi avviene comunemente — fu Marguerite Clark ceduta alla Lasky per la produzione di *The Goose Girl* (La ragazza delle oche). Era questa una di quelle commedie dove una dolce ragazzina passa un sacco di tempo occupata in mansioni bucoliche come dare il mangime alle oche. Mary Pickford aveva voluto quella parte e rimase male quando non superai l'offerta di Lasky per i diritti della commedia, ma rimase ancora peggio allorchè prestai Marguerite a Lasky proprio per quella parte. L'importante era produrre buoni film a soggetto. Mi incoraggiò il fatto che D. W. Griffith, dopo aver lasciato la Biograph, desse un impulso ai film a soggetto con *The Birth of a Nation* (La nascita di una nazione), una delle pietre miliari del cinema. Basato sul romanzo « The Clansman » — che fu anche il titolo originario del film — il racconto si svolgeva all'epoca della ricostruzione nel Sud e Griffith, da buon meridionale, era acido a proposito dei soprusi di governanti usurpatori dopo la guerra di secessione. Egli non riteneva che il film mettesse i negri in cattiva luce, ma venne molto criticato e accusato di favorire il Ku Klux Klan. Quali che fossero i meriti della controversia, *The Birth of a Nation,* prodotto nel 1914 e presentato un anno più tardi, ebbe grande successo e portò nuovo pubblico al cinema.

Allo stesso tempo in cui Griffith realizzava il suo film, noi avevamo in produzione un altro grosso spettacolo: *The Eternal City* (La città eterna), con Pauline Fredrick. Di soggetto religioso, Porter andò a girare molte scene a Roma, comprese alcune in Vaticano. In quel film, egli perfezionò ulteriormente la tecnica fotografica delle riprese. Il costo fu preventivato in centomila dollari, cifra non ancora raggiunta, e per una svista, fu la causa di una delle tante nostre crisi. In una lunga sequenza si vedeva il protago-

nista che si raccomandava al Papa durante una passeggiata nei giardini vaticani. Ad un certo punto, per nostra disgrazia, egli afferrava il braccio dell'attore che impersonava il Papa. Solo quando la « troupe » tornò in America, venimmo a sapere che nessuno può permettersi tale libertà, e c'era quindi la possibilità che i cattolici ne fossero offesi. La cosa era ancor più complicata dal fatto che Hall Caine, autore del libro da cui era stato tratto il dramma, era avverso alla Chiesa Cattolica. Tagliammo per quanto possibile, ma qualcuna delle scene implicate dovette restare, a meno di non ritardare la uscita del film e rimandare la « troupe » a Roma, quando già era stato organizzato un vasto piano di lancio. Andai a parlare con il Vescovo (più tardi Cardinale) Patrick Joseph Hayes e gli spiegai che il nostro errore era stato commesso in buona fede e che ne eravamo spiacenti. Mi tornò alla mente quel giorno in cui all'ingresso del piccolo locale di Newark, ero stato pronto a spiegare che il dramma della Passione era stato realizzato con le migliori intenzioni. L'eventuale veto della Chiesa cattolica al nostro film *La città eterna* poteva darci il colpo di grazia. Per fortuna il Vescovo Hayes fu molto comprensivo e proiettammo il film senza alcun fastidio. Diventammo in seguito ottimi amici e spesso discutemmo le ripercussioni morali e religiose dei film.

Cominciarono anche i guai di Mary Pickford: le scarpe le stavano strette, gli abiti non erano fatti bene, i registi avevano delle pretese irragionevoli, i soggetti che le venivano offerti erano orribili. Tutto ciò non corrispondeva al carattere di Mary, ma sapevo di cosa si trattava: Mary aveva iniziato l'offensiva per ottenere un aumento di stipendio. C'erano anche gli articoli della stampa che riportavano le cifre offerte a Mary da altre Case, e queste erano vere. I film a episodi, o « cliffhangers » (cioè gli « attaccati-ai-precipizi »), diventavano popolari dietro la scia di Pearl White in *The Perils of Pauline*. A Mary furono offerti quattromila dollari la settimana per essere la protagonista di un film a episodi. Fu un brutto momento: potevo soltanto offrire a Mary una cifra che neanche si avvicinava a quella e, d'altra parte, avrebbe potuto essere disastroso perderla. Mary ora mi racconta che durante tutto il periodo dei negoziati tirai fuori delle storie lacrimevoli. Erano racconti pietosi di un ragazzo scalzo con un cappello di paglia dalla tesa mangiucchiata che fissava con lo sguardo affamato la vetrina

di una pasticceria di Ricse, mentre sognava il giorno in cui avrebbe avuto di che sfamarsi e secondo Mary questo voleva dire che non dovevo essere trascinato a soffrire di nuovo la fame. Non sarò certo io a discutere i ricordi di Mary; è certo però che facemmo delle grandi discussioni, quasi sempre seduti ad un tavolo di ristoıante, durante le quali Mary e la madre conducevano con attenzione le trattative.

(*continua*)

Titolo originale: **The Public is Never Wrong**; *traduzione di VIERI NICCOLI Copyright by Adolph Zukor,* 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's Sons, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » anno* XVII, *n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *e anno* XVIII, *nn.* 2, 3, 5, 7 e 8 (*febbraio, marzo, maggio, luglio e agosto* 1957).

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378441

CSC

Collana di Studi Critici e Scientifici del Centro Sperimentale di Cinematografia

Formato 15 x 21,5, rilegato in tela linson, sovracoperta plastificata e custodia

Luigi Chiarini

Panorama del cinema contemporaneo

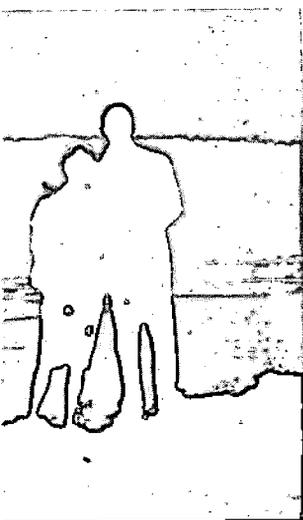
Un volume di pp. 640, 16 illustrazioni f.t. - Lire 3.000

Luigi Chiarini raccoglie in questo volume una scelta di critiche e di scritte secondo una formula nuova in modo da offrire al lettore un panorama essenziale del cinema contemporaneo e dei suoi maggiori problemi. Un libro vivo dalle pagine del quale balzano le figure delle più note personalità del cinema, italiane e straniere, di questi ultimi anni, un libro che allinea i film più importanti e affronta i problemi estetici tecnici e sociali del cinema odierno; un libro destinato a quanti si interessano allo spettacolo cinematografico come fatto di costume e di cultura.

Mario Gromo

Film visti, dai Lumiére al cinerama

Un volume di pp. 604 - Lire 8.000

Così Mario Gromo scrive nella prefazione al libro... *"Di circa quattromila recensioni cinematografiche, ne ho scelte meno di trecento, parecchio sfrondando, ben poco variando o aggiungendo... e allora questa raccolta non vuole essere altro che un grosso taccuino d'appunti, quali uno spettatore un po' attento potrebbe ritrovarsi nel ricordo, per alcuni registi e alcuni film che lo abbiano interessato".*

richiedeteli alle

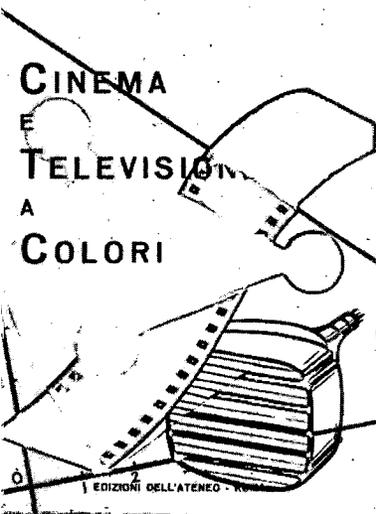
edizioni dell'Ateneo Roma

13, Via Caio Mario. telef. 353138 - 365778

nella stessa collana sono stati pubblicati:

Valentino Brosio
Manuale del produttore di film

Con una appendice sull'« Amministrazione del film » a cura di Giovanni A. Giurgola - un volume di pp. XII-232 - Lire 1.200

Questo volume è la trattazione sul piano giuridico e tecnico dei problemi inerenti all'organizzazione dei film da un lato, e un vademecum per i produttori cinematografici dall'altro. Chiunque vi può trovare la complessità dei problemi cinematografici, resi in chiari concetti per la comprensione di chiunque.

Jean Vivié
Cinema e televisione a colori

Traduzione dalla prima edizione francese a cura dell'Ing. Gianni Boni - un volume di pp. XX-212, 19 tavole f.t. - Lire 2.000

L'autore, noto studioso di fama internazionale, ha qui raccolto tutte le sue esperienze circa il cinema e la televisione a colori. Pur nel rigore tecnico delle espressioni, il libro è diretto non solo al limitato gruppo di studiosi e di professionisti, ma a chiunque voglia approfondire tali problemi veramente interessanti.

Angelo D'Alessandro
Lo spettacolo televisivo

Un volume di pp. XX-212, 19 tavole f.t. - Lire 2.500

Presenta in forma organica ed esauriente quanto di meglio sia stato finora scritto su questa nuova forma di spettacolo: la televisione; l'aggiunta di note nei vari capitoli, ed in fondo al volume una « Nomenclatura televisiva » completa i brani scelti e raccolti in questo volume, corredato da illustrazioni.

E' in avanzata preparazione il primo volume del

filmlexicon degli autori e delle opere

l'Enciclopedia cinematografica internazionale sorta per iniziativa del Centro Sperimentale di Cinematografa. Esso comprenderà le schede biografiche degli « Autori » (registi, soggettisti, sceneggiatori, attori, produttori, operatori, musicisti, scenografi), sino alla lettera L. Alla redazione delle varie « voci » hanno contribuito specialisti di ogni parte del mondo, dall'Italia agli Stati Uniti, dalla Spagna al Giappone, dal Messico all'Egitto, dalla Danimarca alla Polonia, dalla Francia all'India, ecc. Gli stessi collaboratori stanno redigendo il secondo volume, che completerà la « sezione biografica » del

filmlexicon degli autori e delle opere

e procedono alla organizzazione del volume dedicato alle « Opere », nel quale saranno raccolte le schede sui film maggiormente significativi (dal punto di vista artistico o da quello sociale, da quello tecnico o da quello spettacolare, ecc.) dell'intera storia del cinema.

L'Enciclopedia sarà completata da un quarto volume, che conterrà i dizionari speciali e l'indice generale dei film citati nei volumi precedenti. Sarà questa la prima volta che si potrà disporre di un vastissimo repertorio di titoli (sia nella versione originale che in quella italiana), riguardante tutte le cinematografie del mondo, dalle origini sino ad oggi.

Sulla struttura, gli scopi e l'ampiezza del

filmlexicon degli autori e delle opere

è stato pubblicato un opuscolo illustrativo, che chiunque potrà richiedere alle

edizioni dell'ateneo, 13 via caio mario, roma

Questa Enciclopedia rappresenta il primo tentativo organico di sistemazione del materiale filmografico internazionale che si faccia nel mondo. Prendendo l'avvio dal FILMLEXICON di Reinert-Pasinetti, essa si propone di gettare le basi per un progressivo riordinamento degli elementi indispensabili alla storiografia e alla documentazione cinematografica.